

SCRIPTA ARTIVM IN HONOREM PROF. JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS

Alejandro Cañestro Donoso (coor.)

ÍNDICE

Prólogo: Alejandro Cañestro Donoso.....	7
Noticia biográfica.....	9
Bibliografía del profesor José Manuel Cruz Valdovinos.....	37

Platería y plateros de plata

ARRUE UGARTE, Begoña: La platería en el Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (La Rioja).....	56
BARRÓN GARCÍA, Aurelio: Actos de previsión social en Valladolid. La protección de viudas y ancianos en el oficio de contraste (1604-1752).....	78
CAÑESTRO DONOSO, Alejandro: La difusión de la platería madrileña en la provincia de Alicante.....	93
ESTEBAN LÓPEZ, Natividad: La plata en Molina de Aragón.....	108
GARCÍA ZAPATA, Ignacio José: El culto a San Eloy el patrimonio artístico de los gremios de platería en España.....	126
KAWAMURA, Yayoi: Un conjunto eucarístico de plata enviado desde Puebla (1748).....	140
LLENA DA BARREIRA, Juan José: Aproximación a los oficios públicos de la platería en Toledo. Marcadores y contrastes de los siglos XVI al XVIII.....	148
MARÍAS FRANCO, Fernando: Nicolás de Vergara y la lámpara de plata del Escorial....	163
MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier: La platería modernista civil barcelonesa.....	179
RIVAS ALBALADEJO, Ángel: Sobre la plata del VI conde de Monterrey y los plateros que trabajaron para él.....	195
RIVAS CARMONA, Jesús Francisco: Platería monumental.....	227

Joyería

ARANDA HUETE, Amelia: Las joyas de María Cristina de Habsburgo-Lorena.....	242
LÁZARO MILLA, Nuria: El reparto de joyas tras la muerte de Isabel II, un proceso problemático.....	268

Pintura y pintores

ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: Pintura de tema religioso de Agustín Esteve.....	297
BASSEGODA, Bonaventura: Los retratos en estampa de don Juan José de Austria (1629-1679).....	319
BLANCO MOZO, Juan Luis: Goya 1812: una dote olvidada, una mentira paterna y una huida precipitada.....	335
GARCÍA HEREDIA, María Dolores: Música y pintura – No es un clarinete.....	359
GARCÍA LÓPEZ, David: El pintor Giuseppe Ghezzi (1634-1721), lector de la ‘Vita de Michelagnolo Bvonnarroti’ de Ascanio Condivi en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.....	367
LÓPEZ ORTEGA, Jesús: Francisco Tiller Folch de Cardona (1732-1808): notas para el estudio biográfico de un pintor de Cámara.....	375
MALLÉN HERRÁIZ, David: La biblioteca del III duque de Alcalá y el ambiente intelectual sevillano en el siglo XVII.....	387
MARTÍNEZ PLAZA, Pedro José: José de Madrazo (1781-1859), coleccionista y comerciante de obras de arte.....	405
PALACIOS MÉNDEZ, Laura María: Más virtud que vanidad: La esposa virtuosa ante la avaricia y la labor. Nuevas consideraciones sobre la <i>Vanidad del Mundo</i> de Tiziano....	423
REY RODRÍGUEZ, Mariana: Joaquín Sorolla: fortuna crítica y mercado del arte.....	438
ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: Nuevas obras de Domingo Martínez y Juan de Espinal.....	452
SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma: Cristóbal Suárez, arquitecto, escultor, entallador y ensamblador de retablos en Madrid durante el reinado de Felipe V.....	470
SERRANO SEGUÍ, Mónica: Paolo Uccello y el fresco del reloj de la Catedral de Florencia (1444): indagaciones y nuevas aportaciones.....	482

Varia

ÁVILA, Ana: Palacio de Cristal: Intervenciones artísticas (arquitectura y lugar).....	499
CORTÉS SANTAMARTA, David: El ciclo Bachcantata de Víctor Mira.....	517
D'AMICO, Claudia: Hijas sin madre: la problemática de la representación de los cuerpos de las mujeres.....	534
ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: Un paseo iconográfico por los jardines de La Granja...	548
GARCÍA IGLESIAS, José Manuel: Pasado y presente del patrimonio artístico franciscano en Viveiro (Lugo).....	568
GARCÍA SEPÚLVEDA, Pilar: Mercedes y prebendas de los artífices palaciegos del siglo XVII en los documentos del Palacio Real y el Archivo de Simancas.....	586
GONZÁLEZ SERRANO, Ascensión: Arquitectura efímera del siglo XVIII: los túmulos reales de Juan Bautista Saqueti.....	598
HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria: Renovación y continuidad en la construcción de las catedrales góticas castellanas. El caso de San Antolín de Palencia.....	619
MORTE GARCÍA, Carmen: Piedad y prestigio de Hugo de Urriés y Veintemilla (+1605), señor de la baronía de Ayerbe y Marcuello en el Reino de Aragón y de la baronía de Rissi y Chipulla en el Reino de Sicilia.....	636
MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel: Federico Gassola Barrero (1859-1935): El maestro de música del Asilo de la Paloma.....	656
PASALODOS, Mercedes: La corte de Napoleón. La modista madame Pelaz y el teatro...	674
REYERO, Carlos: Velázquez en el humor gráfico (circa 1880-1930).....	690
RINCÓN GARCÍA, Wifredo: El patrimonio artístico de Cuba en los fondos fotográficos del CSIC: arquitectura religiosa en La Habana.....	706
ROSILLO FAIRÉN, Bárbara: Los archivos de protocolos como fuente para los usos indumentarios en la Edad Moderna.....	722
SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela: El VII Conde de Lemos transmisor del arte italiano en Galicia.....	740
SANZ GAMO, Rubí: Hércules y Anteo en el Museo de Albacete.....	750
SEURAT GUERRERO, Teresa: La escuela de Artes y Oficios de Tetuán: un proyecto para reafirmar identidades.....	764

CANTERA MONTENEGRO, Jesús: El cuartel para una brigada de artillería montada del plan de acuartelamiento de 1847.....	784
---	-----

Online

ABAD VIELA, Javier: Conquistadores y plateros de nueva España. Juan y Pedro de Salcedo.....	803
AJELLO, Lucía: Antonio e Fabio Vendetti, due argentieri cosmopoliti. Novità e precisazioni tra Roma e la Spagna.....	826
BANGO TORVISO, Isidro: Un taller de orfebrería del siglo XI, donde trabajan germanos e hispanos. Consecuencias en la catalogación.....	840
CANTERA MONTENEGRO, Jesús: El cuartel para una brigada de artillería montada del plan de acuartelamiento de 1847.....	847
CASTILLO ÁLVAREZ, Silvia: Vida cotidiana, gusto y coleccionismo femenino en la España de la Edad Moderna: doña Catalina Ponce de León (1629-1701) y el inventario y la tasación de sus bienes en 1674.....	865
CRESPO CÁRDENAS, Juan: De la tierra al cielo: Josefa de San Felipe, una hija de los condes de Valdeparaiso en el priorato del convento de San José de Malagón, 1697-1739.....	880
DE FRUTOS, Leticia: Bernini después de Bernini. El papel del marqués del Carpio en la difusión del lenguaje berniniano.....	905
CONCETTA DI NATALE, Maria: Gli argentieri Memingher tra Sicilia e Spagna.....	929
GARCÍA-MÁIQUEZ, Jaime: Adrián Pulido Pareja, un Velázquez de los pies a la cabeza....	939
GARRIDO PÉREZ, Carmen: Luis Meléndez: Un autorretrato para un autorretrato.....	947
GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO, Emilia: Las técnicas de cincelado descritas por Theophilus: Un ejemplo en la península ibérica.....	955
DE LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago y HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes: La fábrica de tabacos de Sevilla durante la gestión de José Antonio Losada (1744-1764): Fiesta y corrupción.....	972
LUQUE TERUEL, Andrés: Cuatro piezas de orfebrería: los frutereros de Françoise Hugo diseñados por Picasso, en 1958-59.....	990
MARTINO ALBA, Pilar: La crítica de arte en las autobiografías de artista.....	1001
PÉREZ GRANDE, Margarita: La arquitectura como modelo en los diseños de la platería y de la joyería europea. Del renacimiento a la primera mitad del siglo XX.....	1013
PÉREZ VARELA, Ana: Del Rey al Apóstol: la cruz compostelana de Alfonso III como ex voto real en la Catedral de Santiago de Compostela y sus reproducciones en el siglo XX.....	1028

PUERTA ROSELL, María Fernanda: Una vivienda madrileña del siglo XVII. Los bienes que poseyó doña Juana de Borja y Hénin, marquesa de Montealegre, condesa de Grajal	1044
RIELLO, José: Las siete vidas de Velázquez (y la penúltima interpretación de Las meninas).....	1069
SAGUAR QUER, Carlos: Un proyecto inédito de Isidro Velázquez: nuevo cementerio y ermita de la Sacramental de San Isidro.....	1091
SIGÜENZA MARTÍN, Raquel: Reliquias y relicarios de san Juan Nepomuceno: un culto procedente de Centroeuropa.....	1116
CÁNOVAS DEL CASTILLO SÁNCHEZ-MARCOS, Soledad: El pintor Antonio González Velázquez en Roma: 1748-1752.....	1128

PRÓLOGO

Alejandro Cañestro Donoso

Escribir el prólogo de un libro siempre constituye una gran satisfacción. De entrada, por lo que todo libro representa de avance en el conocimiento y porque anima a seguir en esa actividad tan genuinamente humana como es la cultura. Pero en este caso, puede decirse que la satisfacción todavía es mayor porque a esos motivos se le añaden otros muchos más. El primero de ellos: el homenajeado, el profesor Dr. José Manuel Cruz Valdovinos, a quien me complace conocer y con quien he compartido algunas ocasiones y charlas sobre aquello que tanto le apasiona. Y, por si fuera poco, también están los temas que se tratan a lo largo de las páginas: platería, joyería, pintura y un sinfín de argumentos afectos tanto a sus autores como al homenajeado, quien sin descanso se ocupó de estudiar todos esos temas y otros.

Me cabía a mí, siguiendo los deseos de Amelia Aranda, Mercedes Pasalodos y Blanca Santamarina, *factotae* también de este libro, no errando que asimismo en representación de toda la comunidad universitaria y académica que acompaña todas estas páginas, el gratísimo e inmerecido honor de escribir estas líneas, en alabanza de sus méritos, principalmente científicos pero también, y, sobre todo, humanos, que adornan la figura del profesor Cruz Valdovinos. Sin embargo, estas palabras sólo pretenden ser un humilde proemio encomiable y suficientemente justificado, tanto por la admiración como por el cariño. No obstante, me permito saltarme la norma y detener mi atención en otros valores, pues, por otra parte, se hace justa oda de los muchos méritos que concurren en la persona del profesor Cruz Valdovinos a lo largo de las siguientes páginas.

Un elogio siempre debe resultar fácil de hacer en la medida en que, por definición, se realiza en honor de quien reúne infinitamente más méritos y es bastante más conocido que quien intenta su alabanza. Es con todo frecuente que, tal como ocurre en las sesiones académicas laudatorias, si se me permite la expresión y a la manera metafórica, aproveche la situación para poner de manifiesto la relación con el aquí homenajeado, forma ladina de sugerir que si se ha merecido su atención, uno también tendrá parecidos méritos. No lo es, aunque sí a través de textos que mi formación universitaria en Historia del Arte me exigía a niveles de consulta. Y, además, sería tremendamente injusto con la tarea encomendada si

tratara de apoderarme, parasitariamente, de una milésima parte de sus conocimientos. Eso no es más que un hecho.

Sin lugar a dudas, este prólogo y este libro se deberían convertir en un hermoso epinicio, un himno multiafamado a la manera pindárica, para poder proclamar más bellamente la sabiduría, compuesta de tantas excelencias de la vida cultural y humana del profesor y doctor José Manuel Cruz Valdovinos, con una vida en la que han estado presentes, tal como comprobará el lector en la nota biográfica y la extensísima producción bibliográfica, tan frecuentes y espléndidas batallas incansable para defender los valores más destacados de la cultura, del Cristianismo y del Humanismo.

Se hace justo reconocer las instituciones que han colaborado para que el libro saliera adelante. En primer lugar, a la Universidad de Alicante y su Cátedra Loazes, así como a la persona del profesor Dr. Gregorio Canales, responsable de la edición del volumen. Además de la Fundación CajaMurcia y la Federación de Empresarios del Metal de la Provincia de Alicante, con cuyo apoyo hemos podido hacer realidad nuestro sueño.

Es hora de ir poniendo punto final a este prólogo que, como decía al inicio, sólo ha pretendido disponer favorablemente, más aún si cabe, el ánimo de los cultos y atentos lectores a la glosa de una sabiduría personal del ilustre y querido José Manuel, que me ha tocado el honor de escribir. Estas letras, querido maestro, en mi nombre y, sin temor a equivocarme, en el de todos los autores, constituye un afectuoso testimonio de gratitud, respeto y reconocimiento a la gran aportación científica que has realizado a la Historia del Arte y a la apertura de nuevas líneas de investigación que han sido, son y serán buena simiente del mundo *universitas* y académico de la propia Historia del Arte, al tiempo que me despido con la cita cervantina, en la esperanza de que “poniendo los ojos la prudencia de Vuestra Exce-lencia en mi buen deseo, fío que no desdeñará la cortedad de mi humilde servicio”. Muchas felicidades y muchas gracias.

NOTICIA BIOGRÁFICA

Afronto por primera vez, a estas alturas, el género autobiográfico. Y lo hago con vacilaciones. ¿Merece el supuesto lector una larga lista de hechos y circunstancias, con predominio de lo académico, o me atreveré a sacar a la luz esos que suelen llamarse “asuntos personales”? Finalmente, decido salir del dilema sin prejuicios, y ya se verá lo que va resultando.

Sé, porque me lo han contado, que fui muy pesado para nacer, y que al final, el médico que asistía a mi madre me sacó a tirón y con hierros. Fue el 27 de noviembre de 1943, a las 7,30 de la mañana, en la casa donde vivían mis abuelos paternos y mis padres, antes Barrionuevo y entonces Conde de Romanones, en el nº 7. Tenía un portalón enorme que luego ocupó en su mitad la tiendecilla que conocíamos como “del quincallero”, porque vendía sobre todo joyitas de plata. El sentido peyorativo no ha de extrañar, pues mi padre, Marcelino Cruz Cuyaubé, era platero de profesión, diseñaba y fabricaba joyas de oro y pedrería y también obras de plata. Había aprendido, al igual que su hermano gemelo Miguel, en el taller de platería de su tío materno, Lucas Cuyaubé, un establecimiento de cierta importancia situado en la plaza de Santa Catalina de los Donados del que se conservan obras con su marca en sedes eclesiásticas de bastante interés; fundó una escuela de joyería con planteamientos muy avanzados, donde aprendieron muchos, algunos luego, famosos y ricos joyeros. Allí pasé de niño muchas horas, vi trabajar a los oficiales en aquellos bancos largos con divisiones individuales llenos de herramientas, sobre suelo enrejado en madera para recoger luego la “escobilla”. Aún lo llegaron a conocer algunos de mis hijos, pues echó el cierre por los años ochentas. Cuando mi padre volvía de trabajar los sábados solía traermé algún sobre de sellos que compraba camino de casa; todavía existe la pequeña colección.

Mi madre, Carmen Valdovinos Gil de Montes, había hecho la carrera de magisterio, pero, tras casarse, abandonó la idea de ejercer. Después de nacer yo, vinieron tres hermanos con cierta rapidez, una niña, Mari Carmen, y dos chicos, Juan y Fernando. Siempre tuvo una gran preocupación por que todos sus hijos tuvieran la mejor educación posible, dentro de lo que estaba al alcance de una familia compuesta por ocho bocas con un solo sueldo. Se informó cuidadosamente, y no dudó, aunque quedaba lejos de casa, en mandar a sus hijos varones al Instituto Ramiro de Maeztu, en cuya Preparatoria ingresé en el curso

1948-1949 y donde con cuatro años cuando recibí las primeras lecciones. Sin embargo, mi primer profesor de lectura y nociones de matemáticas no fueron ni mi madre ni el Ramiro, sino mi abuelo Manuel, que había sido maestro cerero y tenía su tienda frente a Santa Cruz, nuestra parroquia, donde fui bautizado el 2 de diciembre, fiesta de santa Bibiana. Le amputaron las piernas por una gangrena, estaba sentado en un sillón y los domingos le bajaba en brazos con mi tío los tres pisos-no había ascensor- y le sacábamos a la calle en una silla de ruedas; estábamos muy unidos. También quisieron enseñarme música, pues mi abuelo materno, José Valdovinos, era violinista en la Sinfónica y había sido maestro de alguno de los infantes en Palacio, y su hermano Teodoro era famoso flauta y compositor conocido, aunque con un raro carácter que perjudicó su carrera. Desistieron pronto porque yo no tenía muy buen oído.

El 21 de febrero de 1952, cuando acababa yo de cumplir los ocho años, murió mi padre después de una breve enfermedad, un cáncer de estómago, entonces sin tratamiento posible. En casa no se recibían otros ingresos que los suyos, y mi madre comenzó a ayudar en el taller de tío Lucas, pero lo que allí podían pagarle era insuficiente para mantener a los siete que aún quedábamos a su cargo. Por eso, decidió hacer las oposiciones a maestra nacional, y comenzó a ejercer, por suerte, en varias escuelas madrileñas. Mi abuela paterna Antonia Cuyaubé, pudo hacerse cargo de las tareas domésticas, y mi tía Josefina (Pepa), también maestra nacional, salía de la escuela de Carabanchel sin perder tiempo para venir a ayudar. Mi madre pronto logró su traslado a la Preparatoria del Ramiro de Maeztu, donde se jubiló con 70 años. Fue una mujer valiente, con una vida marcada por muertes prematuras. Primero su madre, Josefina, donostiarra, a la que casi no conoció, pues murió cuando tenía dos años, en la famosa gripe europea; la de su marido tras poco más de nueve años de matrimonio, y, por último, la de su hijo Juan a los 43 años. Sin embargo, era muy creyente y siempre la vi animosa. Hablaba muy bien francés, porque la habían criado unas primas de su madre que vivían en San Sebastián, y la enviaron, junto con sus hermanas Josefina y Mercedes, al Liceo Francés. Varias veces le oí contar que la eligieron en el colegio cuando el mariscal Pétain visitó San Sebastián para que le entregara un ramo de flores. Murió en 2006, cuando iba a cumplir 89 años.

Guardo muy buenos recuerdos del Ramiro de Maeztu. Hace algún tiempo nos reunimos para celebrar los 50 años los que quedábamos de aquella promoción que salió de sus aulas en 1960. Repasé con tal ocasión la condición económica y cultural de los padres de mis condiscípulos y he podido comprobar una gran variedad de situaciones y también que ese hecho no ha tenido especial influencia en el destino de cada uno. Recuerdo con gran cariño a la gran maestra que tuve en la Preparatoria, que se llamaba María Luisa Sánchez Robledo, pero también otros profesores de Enseñanza Secundaria que sería pesado enumerar. El Ramiro destacaba, además de por la calidad de su enseñanza, por ser el único centro oficial madrileño que enseñaba el idioma alemán. Por la condición de viuda de mi madre y mis buenas calificaciones obtuve algunas becas, y, sobre todo, en 1958 y 1960, dos del Ministerio alemán de Cultura para intercambio con alumnos alemanes; con ellas disfruté de dos estancias de mes y medio en Alemania, la primera en Düsseldorf y la segunda en Bonn. En la primera ocasión estuve en París-donde compré un catálogo del Museo Rodin que aún conservo- y en Bruselas visité la Exposición Universal. En Düsseldorf recuerdo haber visto el primer Picasso de mi vida. El Arte me apasionó desde pequeño.

En los últimos años de Instituto me dejaba llevar por mi afición al arte moderno y aprovechaba que las embajadas de Estados Unidos y Alemania estaban en el camino hacia mi casa para entrar y consultar las revistas de las salas de biblioteca. Tenían buenas fotografías y reportajes, y, sobre todo, un arte que no se veía en publicaciones españolas. Muchas veces iba con dos compañeros de clase también grandes aficionados y confieso nuestras rapiñas; hace poco, ordenando papeles, encontré las carpetas con aquellas imágenes y los de cuadros que recortaba de algunos diarios en casa de familiares. Los tres amigos íbamos al museo del Prado los sábados por la tarde en que no había clase y era gratuita la entrada.

Mi vocación eran las letras, e intenté desde el primer momento compaginar lo que entonces se estimaba como una carrera con futuro, Derecho, a la que también me sentía atraído, y Filosofía y Letras, pero por motivos administrativos, la Universidad de Madrid no me permitió la doble matrícula. Así empecé en octubre de 1960 a estudiar leyes. Fue una enorme decepción, en parte motivada por el diferente trato profesor-alumno que existía en la enseñanza universitaria respecto a lo que estaba acostumbrado en el Instituto. Las notas mediocres -tres notables y un aprobado- y ciertas injusticias, como que mi examen de Historia del Derecho no había sido siquiera leído-, me impulsaron a la rebelión. De común acuerdo con mi madre, a la que suponía un esfuerzo económico casi imposible de afrontar, decidí trasladarme a Pamplona, donde se había inaugurado un Estudio General con una incipiente facultad de Derecho, sin reconocimiento oficial aún pero con un número reducido de alumnos y un buen plantel de profesores. La carrera en pos de las becas del Patronato de Igualdad de Oportunidades, Delegación de Sindicatos, ayudas de comedor y, sobre todo, de su cobro se convertiría en adelante en una actividad asidua y angustiada.

La necesidad de pasar un examen de libre a fin de curso en la Universidad de Zaragoza con todas las asignaturas hizo que no mejorara la nota media durante el año siguiente. Fue duro, además, estar durmiendo de patrona y, no siempre, comer -con beca- en los comedores universitarios del SEU, cuyo “rancho” no era muy presentable, y no me tengo por melindroso. Pero la esperanza de que pronto se reconociera la condición oficial del centro y de poder compatibilizar los estudios de Derecho y Filosofía y Letras, me aconsejaron esperar. En el curso 1962-1963, por fin, se reconoció la Universidad de Navarra y las calificaciones mejoraron mucho. En el siguiente, ya tranquilizado, me matriculé en 4º de Derecho y 1º de Filosofía y Letras. Obtuve dos matrículas de honor y el resto sobresalientes. Con estos ánimos, intenté al año siguiente tres cursos a la vez; terminé Derecho, 2º de Filosofía y Letras y 3º de la licenciatura de Historia, también con abundante cosecha de matrículas de honor y sobresalientes. En 1965-1966 hice el examen de licenciatura de Derecho “cum laude”, 4º de la licenciatura de Historia y 3º de la licenciatura de Filosofía, con los resultados a los que ya me estaba acostumbrando. En el curso 1963-1964 fue por primera vez mi profesor de Historia del Arte José Rogelio Buendía, un “renegado” del Derecho cuya carrera tenía muchos paralelos con la que yo estaba iniciando, y la mutua estima y cariño que nos unió desde el primer momento perdura hasta hoy, a Dios gracias.

En el verano de 1963 llegaron algunas distinciones. Los premios de Ensayo jurídico y Teatro en el curso de verano de la Universidad de la Rábida y diploma de Estudios Hispanoamericanos con sobresaliente, de becario distinguido en el Instituto Nacional de

Previsión por su cincuentenario y de becario distinguido de la Delegación Nacional de Sindicatos, que incluía un curso de cooperativismo en Cuelgamuros. Al finalizar el 4º curso de Derecho, verano de 1964, se me planteó la elección. El catedrático de Mercantil, que tenía un gran bufete en Gijón, me propuso ser su ayudante en la cátedra. Tardé poco tiempo en decidirme, y fue que no. Quizá la respuesta hubiera sido otra si la cátedra hubiera sido de Derecho Político o Derecho del Trabajo.

El respeto al orden cronológico y, sobre todo, a la peripecia vital, exige ahora entrar en otra faceta de mi vida, que podría llamar, algo pretenciosamente, política. No fue muy larga pero inolvidable. En el curso 1963-1964 fui elegido consejero del 4º curso de Derecho, y en calidad de tal presenté ante el Consejo de Facultad en 1964 un escrito exigiendo la dimisión de Rodolfo Martín Villa, jefe nacional del SEU, entonces el único sindicato universitario admitido oficialmente. El Consejo de Facultad lo aprobó y lo envió a dicho personaje. Poco después, recibí una oferta para formar parte de la Unión de Estudiantes Demócratas (UED), que acepté, y fui elegido su secretario general. De nuevo consejero en la Facultad de Filosofía y Letras en el curso 1965-1966, asistí al III Congreso Nacional de las APE que se celebró en Granada del 26 al 30 de junio de 1966. El gobierno, ante la creciente contestación universitaria hacia el SEU, había decidido sustituirlo por una organización aparentemente democrática, para la que designó a un presidente adicto al régimen, Juan Luis Ortega Escós. En el citado congreso granadino saqué a relucir un documento que acreditaba claramente la naturaleza de las APE, por lo que se aprobó un voto de censura contra su presidente. Muchas universidades fueron paulatinamente imitando a Barcelona, donde se había creado ya el SDEUB, primer Sindicato Democrático estudiantil. Unos cuantos alumnos de la Universidad de Navarra dimos forma a los Estatutos de su Sindicato Libre y comenzamos a difundirlo y organizar las elecciones. Fui su primer presidente en el curso 1965-1966. Las autoridades académicas de Navarra contemplaron al principio con cierta tolerancia este sindicato y hasta nos concedieron un local y el derecho a participar como presidente de los estudiantes en las Juntas de Gobierno, donde pude elevar la voz e intervenir, por ejemplo, en la adjudicación de becas. Pero pronto pintarían bastos.

Como presidente del Sindicato Libre, convoqué varias manifestaciones de protesta en el primer semestre de 1966, con diversos motivos. Unos centenares de alumnos salíamos a la calle con pancartas, nos sentábamos, nos rodeaban los “grises”, nos zurraban todo lo que podían, me llevaban 72 horas a los calabozos, a veces acompañado de otros compañeros, curábamos nuestras heridas en una semana o dos y ahí solía acabar todo. Pero el 8 de marzo de ese año tuvo lugar el legendario baño del ministro Fraga y del embajador de EEUU en Palomares, con motivo de lo cual convoqué otra manifestación. Acudieron muchos alumnos, bastantes más que los habituales, los periódicos hablaron de un millar. El asunto irritó a las autoridades y lo denunciaron ante el Tribunal de Orden Público, que me imputó los delitos de asociación ilícita, convocatoria de manifestación no autorizada y otros cargos, mientras el fiscal pedía una pena de cárcel de siete años. Diarios de toda Europa -de *Le Monde* a *Pravda*- recogieron la noticia. Tomó mi defensa el Vicedecano de la Facultad de Derecho, Jorge Carreras Llansana, futuro rector de la Universidad de Barcelona, que había sido mi profesor de Procesal en 4º y 5º curso. A pesar de sus ideas contrarias a las mías, sintió que tenía obligación moral de hacerlo, tal como manifestó en la vista oral. El juicio

se celebró el 11 de octubre de 1966 en una sala de la actual sede del Tribunal Supremo, en la plaza de la Villa de París, y asistió numeroso público, estudiantes que habían venido de Pamplona en autobuses. Una hábil defensa basada en la recta intención del acusado de defender a compañeros que habían sido objeto de represalias, y alguna benevolencia del Tribunal, puesto que era el primer estudiante al que se pedía una pena tan elevada, dieron a aquel acto un cierto carácter relajado. Testificaba uno de los guardias presentes en la manifestación, y fue preguntado por el texto de la pancarta que llevaban los manifestantes. El guardia dudaba, y el presidente del Tribunal le animó: “Hable, hable”. Su contestación -“Pues decía menos baños y más verdades”- arrancó las risas del público, las llamadas al orden del presidente y, entre todos circuló un *bonus fumus* de que aquello podía terminar como terminó, con la absolución. El primer gran escollo estaba salvado, pero aguardaba otro mucho peor, imposible de esquivar.

No es fácil entender desde la perspectiva actual la reacción contra el sistema político del franquismo de aquella primera generación de universitarios nacidos después de la guerra. Había rebeldía, pero también bastante miedo, pues la represión era dura y eso que los estudiantes disfrutaban de un relativo trato de favor. Como me decía una vez un “gris” en los calabozos del Gobierno Civil, “a los estudiantes no os torturamos, porque luego llegáis a ministros, y a ver”. Por si acaso, para que sirviera de aviso, Antonio Fontán, siendo rector accidental, fue en una ocasión a recogerme en coche oficial cuando salí de los calabozos. Sus ideas políticas y su condición de hombre justo le llevaron a hacer ese gesto. El futuro presidente del Senado había sido mi profesor de latín en Comunes, apreciaba mi buena formación en ese idioma, iniciado en el Ramiro con otro gran docente, Antonio Magariños. A ambos debo mucho y les recordaré mientras viva.

La ilegalidad otorgaba un aura romántica a aquellas actividades. Entre los miembros del nuevo sindicato, los había que adoptaban el aire de conspiradores, muchos la vestimenta informal y alguno la melena tapando las orejas. Había, cómo no, una multicopista, *la Ramona*, que viajaba constantemente de casa en casa en el único vehículo disponible, un 600 que conducía Maite, mi futura novia. Imprimíamos en los sitios más raros. Recuerdo una vez en que la tirada de panfletos se quiso hacer en el cobertizo de una finca de cultivo que había detrás de unas casas de la avenida de Zaragoza. Los impresores de ambos sexos acabaron en los calabozos: los vecinos les habían denunciado porque supusieron que se estaba desarrollando allí “una orgía”.

Aquella revuelta estudiantil adolecía, obviamente, de falta de organización. Se sucedieron en 1967 las llamadas Reuniones Coordinadoras Preparatorias (RCP), que reunían a representantes de todas las Universidades al margen de las APE, para dar estructura a aquel mosaico informe. Las facciones eran tan numerosas como se puso de manifiesto en la II RCP que se celebró en Pamplona, organizada por nuestra asociación. Teníamos un mal precedente, la I RCP celebrada en Valencia a fines de enero de 1967 con gran cosecha de detenciones. Vendrían a Pamplona el 30 de marzo unos cincuenta representantes de bastantes universidades, previsiblemente para tres días. Al cabo de cinco seguían allí, y los que habían accedido a prestar sus casas para alojarles nos preguntaban ya sin delicadeza por el fin de aquello. El Gobernador civil había comunicado oficialmente al Vicerrector el día 1 de

abril que la reunión era ilegal; nos expulsaron de los edificios universitarios y tuvimos que comprometer gravemente a los padres de uno de los vicepresidentes de nuestro sindicato, a cuya casa trasladamos las sesiones. Los representantes más miedosos salieron corriendo y los intrépidos pretendían seguir y si difícil fue organizar aquella RCP, más difícil fue aún finalizarla sin detenciones. Se produjeron acto seguido dimisiones entre los dirigentes de la asociación pamplonesa, por lo que pasé de nuevo a ser su presidente. Una actividad de este tipo amenazaba entonces muy gravemente cualquier futuro profesional, aunque no fuera más.

Consecuencia inmediata para mí fue la denegación en el verano de 1967 de las prórrogas por estudios del servicio militar, con advertencia de que sería sorteado a fin de año. La licenciatura de Derecho estaba terminada, pero la de Historia tenía aún pendiente la presentación de la tesis de Licenciatura. Rogelio Buendía tenía pensado para mí un asunto que le parecía atractivo, las iglesias porticadas de Navarra, pero mi situación me obligó a una elección de urgencia. Mi tío Miguel, que era platero como señalamos, me comentó que existía gran cantidad de documentos de la antigua Congregación de San Eloy de plateros madrileños desde el siglo XVI, que nadie había estudiado y ni siquiera visto y ordenado. No lo dudé -a pesar de que entonces se valoraba poco ese arte considerado "menor"- y, a fin de curso, me fui a Madrid, a trabajar intensamente durante el tiempo que me quedaba, pues en enero entraría en el cuartel. Por ser un asunto madrileño, Buendía y Antonio Fontán pensaron que sería bueno que la dirigiera un catedrático de Madrid, y nada menos que Diego Angulo. Fontán, ya entonces director del diario *Madrid*, hizo la gestión y don Diego aceptó. Así, en enero de 1968, bajo su dirección, presenté en Pamplona mi trabajo *La platería y los plateros de Madrid de 1624 a 1695*, con la calificación de sobresaliente *cum laude* y quedé en segundo lugar en el concurso para obtener el premio extraordinario. Así comenzó mi relación con el arte de los plateros, favorecida por vínculos familiares, pero a la que llegué por necesidad.

Entonces sabía ya que el servicio militar lo haría en el Sáhara. Como decía mi madre señalando con el índice: "le tocó, le tocó". Llegué al Aaiún a fines de enero de 1968 y antes de un mes, estaba ya encerrado en un calabozo de 2 x 4 m con una acusación de rebelión militar, todo porque, ingenuo de mí y rebelde ante cualquier irregularidad grande o pequeña, elevé una protesta escrita al capitán en mi nombre y el de unos cuantos más, a los que se había servido el rancho de "vacunados" cuando no habíamos recibido vacuna. En aquel calabozo sólo me daban un plato de comida al día, no había letrinas y salía, apuntado por los cetmes de varios soldados, a hacer las necesidades a la orilla del mar. Recibía la visita frecuente de un teniente que me repetía que no tuviera tentaciones de huir, porque no llegaría vivo a Marruecos ni a Mauritania; además me quitaron el cinto para que no me ahorcara. Afortunadamente, un centinela me pasó a escondidas por el ventanuco un manual de inglés que me había mandado Maite, entonces ya mi novia, y que estudiaba ávidamente para no volverme loco, escondiéndolo en una viga cuando venía alguien. También me pasaron útiles para escribir. El calor era insoportable por el día y por las noches lo era el frío. Así varios meses, en que se debieron olvidar de mí, incluida la acusación. Mi madre hizo todo lo que pudo y llegó a través de un amigo a un general, que pidió el expediente; cuando vio que me calificaba en la portada de "teórico marxista muy peligroso" -el catedrático-

tico y amigo Carlos Sambricio, entonces estudiante también agraciado con una mili en el Sáhara, aunque en oficinas, puede dar fe de ello, se indignó con el intermediario y ahí acabo todo.

Aunque aguantaba psíquicamente, el físico se fue deteriorando. Intentaron que jurara bandera en un acto que hubo para algunos reclutas que habían tenido situaciones especiales, y en el desfile me caí redondo. El capitán médico tuvo que decir que no se responsabilizaba de mi muerte y que me enviaran al hospital de Las Palmas, adonde llegué en un estado deplorable. Tanto que dijeron a mi madre que viniera a verme, porque iba a ser probablemente la última vez, y así lo hizo. El hospital estaba abarrotado; se partía para tres la comida de uno y, a pesar de todo, no dejaban pasar los paquetes con comida que enviaban las familias. Sería largo de contar las habilidades de pícaro que tuve que desarrollar para comer algo más de lo que me daban y poder ducharme alguna vez. Naturalmente, no mejoraba mi anemia, y el médico me anunció que acabaría allí la mili, según era el informe que había mandado.

Pero no fue así. Al día siguiente, una avioneta -era la primera vez que volabame llevaba de vuelta al Aaiún. Sin tiempo de avisar a nadie, me metieron en un jeep para llevarme a Smara e incorporarme a una compañía de Tropas Nómadas. Era noviembre de 1968. La compañía salía inmediatamente con sus camellos a patrullar la frontera con Mauritania, una misión que, regularmente, duraba treinta días. Estaba formada por un teniente o un sargento -muy liberal porque no estaba cuerdo del todo- un cabo español y el resto saharauis. Me dieron el camello más alto -2,12 m hasta la joroba-, con el que conviví hasta el final sin llegar a ser amigos. Las jornadas diarias, de pozo a pozo, primero a pie para que se asentara la carga y luego montados, duraban hasta 40 kilómetros. Llegados al lugar, desmontábamos, descargábamos, dábamos de beber primero al camello, luego, apartando excrementos y otras porquerías, bebíamos las personas; que recuerde sólo tres jornadas encontramos el pozo seco. Más que la sed eran peores enemigos el calor y el frío; nunca llovió. Se amasaba pan, se levantaban las tiendas, cocinábamos y comíamos. No faltaban las latas, pero, si había suerte, el teniente solía ser buen cazador y mataba perdices y liebres. Hacíamos ejercicios de tiro, guardias de un par de horas de día y por la noche y, al amanecer, un ligero desayuno; recoger las tiendas, de nuevo, a cargar el camello y a andar y después montar. Los precipicios nos obligaban a veces a echar pie a tierra, y el principal cuidado era que el camello no se despeñara pues de él dependíamos. Una noche aparecieron los guepardos, que espantaron los camellos a pesar de que se dejaban con la pata trabada, y tardamos mucho tiempo en localizarlos. Vimos gacelas y grandes lagartos. Los saharauis encontraban a veces caravanas de mauritanos en las que tenían parientes y se reunían amistosamente un rato. Nunca tuvimos que disparar un tiro. El mayor peligro eran las lefas, unas serpientes pequeñas pero muy venenosas. Nuestro uniforme de diario consistía en una túnica hasta la rodilla, un turbante y unas sandalias, por lo que estábamos muy expuestos. Una noche, el subteniente que estaba a mi lado disparó de repente y mató una, porque, descuidado, le estaba orinando encima. Cuando se enteró, mi madre envió un antídoto, que se quedó allí, ya que estas compañías no lo llevaban.

Cada treinta días volvíamos a Smara, donde realizábamos un vistoso desfile con el uniforme de paseo de las Tropas Nómadas, capas y túnicas azules y turbantes negros; entrábamos al galope en la ciudad, nos tirábamos al suelo rápidamente y comenzábamos a disparar -yo con ametralladora que era mi arma, además de la pistola- contra un blanco. La vuelta a Smara era el mejor momento, porque allí encontraba 30 cartas de Maite -yo dejaba otras tantas para ella-, algunas de mi madre, tía Pepa y algún amigo. Creo que me hice famoso por esa causa. Aunque estaba mandado que los que volvían de la expedición estuvieran un mes en los cuarteles, nunca disfruté ese régimen, y yo salía dos días después de llegar, con otra compañía. Aunque ya me hubiera tocado licenciarme me enviaron una vez más con la compañía que salía para treinta días y así prolongaron mi servicio militar. Cuando ya finalizábamos vino un capitán en jeep, que puso a los saharauis a buscarle fósiles, pero a mí me dejó llevarme los que localicé y guardo aún una maleta entera; ya otras veces había recogido y cargado en el sufrido camello. Finalmente, volví al Aaiún y salí en un Focker para Las Palmas el 5 de mayo de 1969 y el 6 llegaba por la noche a Madrid.

Esta última etapa de la mili fue muy distinta de la primera. Lo hermoso del desierto y su silencio, la compañía de los saharauis con los que tomábamos tres confortables vasitos de té al anochecer -el primero amargo como la vida, el segundo dulce como el amor y el tercero dulcísimo como la muerte-, que yo correspondía con clases de lectura y escritura en castellano. La comida suficiente y la tranquilidad de que nadie me iba a disparar por la espalda, hicieron mejorar mi salud, si no contamos la enorme llaga que el trote del camello me hizo en el coxis, que no cerró en mucho tiempo. Las pesadillas africanas tampoco cesaron hasta pasados bastantes años.

Con mi regreso inauguré mi vida laboral. Di a la semana siguiente la primera clase de mi vida, en el Museo del Prado, sobre pinturas venecianas, con alumnos universitarios de Historia del Arte. Rogelio Buendía, que ya había conseguido por oposición plaza de profesor adjunto en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, había obtenido para mí un nombramiento como profesor ayudante de clases prácticas. Mi título data de 1 de marzo de 1969, fecha en que tenía que haber sido licenciado ya del servicio militar. El sueldo, casi simbólico, 1.500 pesetas mensuales. Estando aún yo en el Sáhara, Maite, con la ayuda de Buendía, había presentado la instancia para una beca del Instituto Italiano de Cultura en Florencia y, ¡oh sorpresa!, me la habían concedido. Fue un maravilloso premio conocer en directo aquellas obras de arte tan soñadas por mí. También me ofrecieron, y acepté, un puesto en la editorial Rialp como corrector de los originales que iban enviando los muchísimos colaboradores de la enciclopedia GER. Cobraba 8.000 pesetas al mes y entraba a las 8 de la mañana para salir a las 3 de la tarde.

En septiembre de ese año 1969 me examiné de las asignaturas de Filosofía que aún tenía pendientes, y las aprobé, menos una, que se convirtió en dos al trasladar el expediente a Madrid, donde finalicé mi tercera licenciatura en junio de 1978. En 1970-1971 terminé cinco cursillos de doctorado en Derecho, y en 1974-1975, ya en Madrid, cursé las asignaturas de doctorado en Historia. Si no me equívoco en las cuentas, obtuve entre las tres carreras 18 matrículas de honor y 46 sobresalientes.

Maite y yo, después de casi tres años de noviazgo, separados más de la mitad del tiempo, queríamos casarnos. Estuvimos buscando una casa a la medida de nuestras ridículas disponibilidades y, por fin, mi futuro suegro, Jesús Yábar Sainz, del cuerpo de Técnicos de Hacienda y abogado en Pamplona, nos convenció de que compráramos en vez de alquilar. Un profesor del Ramiro amigo de mi familia acababa de hacerse con un piso relativamente pequeño, pero de buena distribución, en Chamartín, y nos decidimos a comprar en la misma casa. Entre toda la familia nos prestaron el dinero de la entrada y en junio firmábamos, con cierta inconsciencia, sesenta letras, cada una de las cuales se llevaba completo mi sueldo de ese momento. Mi madre nos miraba con cara de pena y llegó a decirnos que nunca nos faltaría un plato de comida en su casa. Mi suegra, María Teresa Sterling Vega, que también era funcionaria de Hacienda, aprovechó unos cuantos días de vacaciones para aparecer en Madrid, armada de su antiquísima Singer de mano, y cosió cortinas para las ventanas y faldas para una mesa camilla, que, junto con un somier y colchón, fueron los primeros muebles de aquella casa.

Así llegamos al sábado 11 de octubre de 1969, fiesta de la Maternidad de María, día elegido para la boda. La quisimos celebrar en la ermita de Santa María de Eunate, entonces casi siempre cerrada. La sorpresa del cura de Muruzábal fue mayúscula, pues la ermita no tenía siquiera luz eléctrica. Hubo que bajar algunos bancos de la parroquia en un tractor para que se sentaran las personas mayores. Si el día hubiera sido lluvioso, los invitados habrían llegado chapoteando en el barro, pero hizo muy bueno, tanto que, en el mesón de Obanos, sacaron las mesas a un patio pseudomedieval. La belleza románica de la ermita y su aislamiento de entonces compensaron con creces la ausencia de fotos de la ceremonia, pues no pudieron encenderse los focos. Nos casó don José María Martínez Doral, que había sido nuestro profesor de Filosofía del Derecho. La víspera de la boda, por la noche, Rogelio Buendía, que debía de ser uno de los testigos, llamó por teléfono para decirme que no podía asistir porque tenía que darme las clases, pero solo un par de días. Así se inició mi carrera de PNN, con dos encargos de curso para impartir 1º de Historia del Arte de Estudios Comunes. La noticia era sorprendente, pues era difícil que un ayudante pasara a dar un curso y me habían dado dos. Aquel año había crecido mucho la matrícula, se hicieron nuevos grupos y no disponían de profesores suficientes. Nos quedamos sin viaje, que, desde luego, tampoco iba a ser largo. El periodista Iñarbe, muy amigo de mi suegro, publicaba en la crónica de sociedad de *El Pensamiento Navarro* la referencia del enlace, cuyo final decía: “los novios emprendieron un viaje de bodas por varias ciudades extranjeras”. El 15 de octubre daba mi primera clase en las aulas universitarias.

En noviembre de ese mismo año, Maite, que había terminado su licenciatura de Derecho en junio de 1968 y su examen de licenciatura con sobresaliente, comenzó a trabajar en Sarrión Compañía Papelera de Leiza, con un buen sueldo a pesar de que pidió un horario reducido para poder estudiar las oposiciones. Se había propuesto ser inspectora de Hacienda, carrera donde no había ingresado antes ninguna mujer. Para redondear nuestros ingresos, me concedieron la beca de investigación del CSIC. El profesor Angulo me había firmado la petición, a pesar de que no era el candidato del Instituto, y debió de sufrir una decepción al verme elegido.

Tenía entonces 25 años, y solo con esa edad se puede aguantar un horario de trabajo que se iniciaba a las 8 de la mañana en la editorial hasta las 3, una comida a la carrera en casa cuando podía, a las 4 de la tarde entraba en el Instituto Velázquez para cumplir con el horario de becario hasta las 8 de la tarde; tres días de la semana tenía clases a las 18,30 y otros tres a las 20,30 más las prácticas, lo que significaba terminar a las 22,30 en la Facultad. Tomaba muchas veces el último autobús para salir de la Facultad. Los sábados y domingos quedaba las clases y a veces no bastaba y me quedaba después de cenar.

Tuve algunas diferencias con el profesor Angulo, que deseaba una tesis que abarcara la platería de las dos Castillas, mientras yo entendía que Madrid era más que sobrante, pues conocía la ingente documentación que me esperaba por transcribir y analizar. En especial, la obligación de asistir todas las tardes al Instituto Velázquez me privaba de avanzar en la recopilación documental que debía de ser el primer paso. En el primer año, había revisado las fotos de plata que allí había, leído, fichado y dibujado las fotografías del libro de Charles Oman sobre la plata española en el Victoria and Albert y revisado las restantes publicaciones sobre el asunto. Por eso, en el segundo año de becario (1970-1971), sucedió lo que se veía venir, mi renuncia. Fue difícil dar el paso. El sacrificio económico era importante -cobraba como becario 10.000 pesetas, lo mismo que en la Universidad- pero, dentro de todo, no fue lo peor. La reacción contraria en el Instituto, que percibía una cantidad igual a la mía con la que encuadernaban su conocida revista, fue virulenta y más aún la impopularidad de mi persona entre el potente círculo de especialistas que rodeaba a Diego Angulo. Tanto que me decidí a presentar la tesis en la Facultad de Derecho de Navarra, en la que tuve que aprobar los cursos de doctorado en el curso 1971-1972. Obviamente, me limitaría a los aspectos jurídicos de la corporación de plateros, una materia más que suficiente, como luego se vería. Años después restablecí las relaciones con el insigne profesor y su entorno y publiqué varias veces en la revista del Instituto.

En septiembre de 1970 nació nuestra primera hija, María Teresa, a la que familiarmente llamamos Maitexu, para distinguirla de su madre. Cuatro días después de dar a luz, Maite se examinaba del tercer ejercicio de la oposición de Inspectores Diplomados de Tributos, que aprobó. En aquella convocatoria, por primera vez, se había ofrecido la posibilidad de “plantarse” en ese ejercicio, y durante dos convocatorias más, conservaban los aprobados. En la siguiente convocatoria, durante el último trimestre de 1972, ya embarazada de nuestro segundo hijo, se examinó de los cinco ejercicios restantes y los superó. Como era la primera mujer que ingresaba por oposición en la Inspección de Hacienda, la recibió el Inspector General del Ministerio, que le preguntó -así eran entonces las cosas- si su marido iba a llevar bien que ganara más que él. Maite es respondona y le contestó adecuadamente. El día que el Subsecretario entregaba los títulos a esa promoción tuvo que tomar el camino de la clínica, mientras la esperaban en el Ministerio sus nueve compañeros. El niño, José Manuel, parecía predestinado a la profesión que ejerce. Nos fuimos a pasar el verano de 1973 en Cuenca, que fue su primer destino, y aproveché para ver mucha plata de aquella zona. A principios de octubre la destinaron a Madrid.

Es momento ya de empezar a hablar de mi primera etapa docente. Siempre tuve como mi primordial obligación la de enseñar, por encima de la de investigar. La dedicación

a la tesis cayó bajo mínimos. Destinaba muchas horas a la preparación de las clases y luego a difundir los conocimientos entre mis alumnos, que eran más de cien por cada uno de los tres cursos. Las clases prácticas eran para mí fundamentales y les fui dando unas dimensiones más allá de mis obligaciones académicas. Los grupos que tenía eran nocturnos, lo que significaba que bastantes alumnos trabajaban. Por eso, dedicábamos el domingo a visitar museos o edificios de Madrid, Toledo, Segovia, Cuenca, Sigüenza y algún fin de semana, Jaén, Úbeda y Baeza. Grupos de voluntarios se apuntaban a hacer visitas a galerías de arte moderno los sábados por la tarde (para el segundo trimestre se solía conseguir pasar el horario nocturno a 15,30-18,30). Las anécdotas fueron muchas, desde las expulsiones de Museos, pues afirmaban que el número excesivo de estudiantes impedía que los visitantes vieran las obras -incluida una vez que bajó el director del Prado en persona a pedirnos que nos fuéramos-, hasta artistas abstractos que se emocionaban viendo que su exposición se llenaba de jóvenes y que su arte se les explicaba, se entendía y se admiraba.

Me enorgullece haber practicado durante algún tiempo un método novedoso de enseñanza. En los cursos 1976-1977, 1978-1979 y los dos siguientes, animé a mis alumnos a organizarse en grupos para iniciar una campaña de catalogación artística en iglesias rurales de una zona determinada, que fue variando según los años, Madrid y Toledo, Guadalajara, Segovia y Ávila y una zona de León incluso. Yo seguía explicando en clase el programa oficial y se podía elegir entre el examen tradicional o lo que luego se dirá. A lo largo de esos años se formaron 85 grupos que elaboraron los respectivos catálogos tras examinar y fotografiar el edificio y las obras de arte que incluía la iglesia, leer los libros de fábrica -debía haberlos-, sacramentales y las fuentes bibliográficas y documentales posibles. Con cada grupo hacía una vez al menos el viaje al lugar de investigación, les ayudaba a leer los documentos y a interpretar correctamente lo relativo a estilos, datación y otros aspectos. Ya cerca de final de curso, preparaba con cada grupo -en mi casa, a veces toda la noche- la exposición del trabajo que harían delante de sus compañeros usando diapositivas. Pienso que este contacto directo con la obra de arte y con la labor propia del investigador y el hábito de trabajar en equipo fue fructífero para los alumnos. Cuando encuentro por ahí a alguno de ellos, que ya no siempre reconozco, suelen identificarse como “del grupo de Monterrubio”, o “de Cebolla”, o de cualquier otro. A pesar de que era una tarea tan absorbente para mí, me compensó con el conocimiento profundo del arte de todas esas zonas y me facilitó el descubrimiento de los autores de bastantes piezas muy importantes.

La dedicación absoluta que exigía aquel método de enseñanza dificultó la elaboración de mi tesis, aunque no más que las largas temporadas en que me estuvo vedado el acceso al archivo de los plateros. Estaba en un piso de la Congregación, calle de la Corredera Baja de San Pablo, donde se alojaba el portero como custodio del archivo. Vivía con su mujer y una hija que se dedicaba a la costura, y en el portal anunciaba “Pepita Modas”. La casa era pequeña, y las pruebas de las clientas se hacían en el archivo, grande y oscuro. Cuando yo estaba allí, las probaturas debían de pasar a un dormitorio, y la modista se resistía. En los pocos meses en que había acudido para hacer la tesina toleraron mi presencia, pero cuando intenté volver para la tesis, la familia no dejó de poner obstáculos. Primero fueron escaseando los días que me dejaban entrar. Luego, se negaron en redondo a recibirme. La lectura y copia a mano de documentos de cien libros de acuerdos de diversos órganos corporativos y

montones de legajos de todo tipo, sin ordenar ni clasificar, pertenecientes a un periodo amplísimo entre la primera Regla de 1575 y su extinción como organización gremial en 1842, parecía una tarea inabordable en esas condiciones. Intervinieron el presidente y algunos miembros de la Congregación y consiguieron que el portero cediera un poco, pero la labor de campo se interrumpía largos meses por el simple método de no abrir la puerta. Todavía no me explico cómo pude escribir esos cientos de fichas de letra muy menuda que aún conservo.

La preparación de la tesis no agotó mi actividad de investigación. En el ámbito del arte de la platería, nunca perdí de vista que mi vocación era estudiarla en su faceta artística. Reuní un buen número de alumnos de ambos sexos que participaban de mi interés y realizamos una labor de fotografía e investigación de los templos donde se guardaban piezas importantes -catedrales de Cuenca, Sigüenza, Ávila, Burgos, monasterio del Escorial, colegiata de Pastrana- y también museos, como el de Artes Decorativas de Madrid y el de Santa Cruz de Toledo, e importantes colecciones particulares. Visitamos muchísimas iglesias rurales cuyos libros parroquiales desvelaron los datos que permitirían trazar la verdadera historia de la platería de Madrid, y también de las de Toledo, Alcalá de Henares, Segovia, Ávila y otros centros castellanos cercanos a la Corte. Varios miembros de este equipo elaboraron sus tesis de licenciatura con materiales recopilados en estas campañas.

Uno de mis alumnos, José María García López, ahora conocido novelista, me animó a hacer una investigación sobre la platería de una zona que había sido bastante castigada por la guerra, Úbeda y Baeza, y presentar el estudio al premio Alfredo Cazabán del Instituto de Estudios Giennenses antes de las 2 de la tarde del 1 de marzo de 1976 en que acababa el plazo. En diciembre de 1975 viajé con él en varias ocasiones y localizamos en parroquias y conventos más de cien piezas, una sorpresa porque se pensaba que casi todo había sido destruido, muy buena noticia porque enriquecía el contenido pero dilataba el trabajo de estudio y redacción. Hasta el mismo 29 de febrero de 1976, afortunadamente año bisiesto, seguí redactando y Maite mecanografiando. Pero, para hacerlo más difícil, a las 23 horas de ese día nació nuestra tercera hija, Almudena. Casi me desmayé en el quirófano, de agotado que estaba después de no dormir en tres días. Mientras caía en un sueño profundo, Maite, desde la cama, cuidaba, teléfono en mano, de que mi madre y varios de mis alumnos mecanografiaran las últimas páginas, las últimas listas, y de que uno de ellos saliera en tren para Jaén con el original y copias a las 7 de la mañana del día siguiente. García López y yo, que firmábamos la obra, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*, ganamos un accésit que no estaba previsto en la convocatoria, lo que habla de la buena impresión que causó en el jurado. Lo mejor, además de las 100.000 pesetas del premio, fue que incluía la publicación, que, por retrasos editoriales, salió a la luz en 1979. Era la primera vez que, en un libro de platería española, se distinguió claramente entre plateros artífices y marcadores y se establecía un método riguroso de estudio de las piezas.

En el primer trimestre de 1977 solicité hacer un estudio del centenar de piezas que se guardaban en el Museo Arqueológico Nacional. El director, Martín Almagro, dio permiso y asistió a alguna sesión del estudio. Le gustó mi método y llegó a ofrecerme ayuda para una carrera museística, pero mi vocación por la enseñanza era ya definitiva. Decidió que se

haría una publicación con el catálogo que había elaborado. No hubo financiación por parte del Ministerio de Cultura hasta 1981, y aún entonces hubimos de hacer entre mi mujer y yo la fotografía de las piezas que aparecen en el libro.

No todos nuestros trabajos de investigación y catalogación llegaron a tan buen término como los anteriores. En las navidades de 1976, aprovechando que estábamos en Pamplona de vacaciones, el canónigo archivero de la catedral me pidió que le hiciera el catálogo que la plata que allí se conservaba. En 1977 le entregué el original del trabajo. En este mismo año tuve otra propuesta semejante por parte del responsable de la fábrica de la Magistral de Alcalá de Henares, y también se le entregó el trabajo original. No solo no los editaron, sino que permitieron su consulta por otras personas que publicaron sendos libros sin mencionar que la mayoría de lo que escribían procedía de nuestros trabajos.

En julio de 1977, mi mujer celebró su cumpleaños con el nacimiento de nuestra cuarta hija, Magdalena. Estábamos en aquel momento terminando de dar forma a los seis tomos de más de 600 páginas de media que componían la tesis. Maite había querido hacer el trabajo de copia, e inmediatamente aparecieron en Madrid mis suegros con una máquina eléctrica de lo más moderno que había en el mercado, que permitía la corrección de errores. La elaboración fue trabajosa, pero, como ya dependía de mí mismo, terminó cuando hubo de terminar. Dos mil de esas páginas, aproximadamente, eran el compendio histórico y estudios jurídicos desde diversas perspectivas. Otras mil quinientas eran transcripción de documentos. Como se exigían seis copias para el tribunal y la Universidad, alquilamos una máquina Rank Xerox -entonces sólo las había de tamaño industrial- que nos ocupaba media habitación.

Terminé mi tesis con el nombre de *Organización corporativa de los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico*. Cuando, años atrás, había comunicado a Ismael Sánchez Bella, catedrático de Historia del Derecho y vicerrector de la Universidad de Navarra, que tenía intención de elaborar esa tesis bajo su dirección, contestó con finas evasivas, quizá porque nunca había existido sintonía de ideas políticas entre nosotros. Me recomendó que acudiera al catedrático madrileño Rafael Gibert, de la Universidad Complutense, que accedió a dirigirla. Después de tanto tiempo, cuando todo estaba listo, surgió un nuevo problema que no habíamos tenido en cuenta. Mis cursillos de doctorado habían sido aprobados en Pamplona, y, al realizar el traslado de expediente a Madrid, quedaban sin efecto y debía hacerlos de nuevo. Finalmente, con los consiguientes retrasos, un nombramiento de ayudante en la Facultad de Derecho salvó la papeleta. Se designó un Tribunal compuesto de profesores ilustres de la Complutense especialistas en las materias que tenían que ver con lo estudiado: Joaquín Ruiz-Giménez, catedrático de Filosofía del Derecho y Derecho Natural, como presidente, Manuel Alonso-Olea, catedrático de Derecho del Trabajo, Lucas Beltrán, catedrático de Hacienda Pública y Derecho Fiscal, Joaquín de Azcárraga, adjunto todavía de Historia del Derecho y el propio Rafael Gibert, que actuó como ponente. La defendí el 7 de julio de 1978, con calificación de sobresaliente *cum laude* por unanimidad; fui propuesto por el Tribunal para premio extraordinario en el curso 1978-1979 y resulté finalista. Quizá me he extendido excesivamente en este punto, pero quiero disipar alguna calumnia levantada por ciertos colegas de que mi director de tesis y promotor de mi carrera había sido Joaquín Cal-

vo Sotelo, a quien nunca conocí personalmente y pienso que con mis antecedentes políticos no habría disfrutado de su estimación.

Al día siguiente de recibirme como doctor, me esperaba otra tarea maratoniada: escribir en ese verano un manual de Historia del Arte para el Curso de Orientación Universitaria. El programa había cambiado para 1978-1979, y hubo bastantes colegas que participaron en los manuales que elaboraron distintas editoriales, aunque me parece que ninguno fue autor en solitario. La editorial me había elegido de una curiosa manera, que fue preguntando a bedeles y alumnos. Mis suegros y mi madre tuvieron que llevarse a los niños a Navarra, para que Maite y yo nos pudiéramos dedicar intensamente a la tarea. Por suerte, para ese momento había explicado la totalidad de ese programa a lo largo de mis clases universitarias y en algunas instituciones que luego mencionaré; ella preparaba bibliografía y materiales y mecanografiaba mis textos. La presión fue terrible, porque, para el editor, llegar a tiempo del inicio del curso era vender o no vender. Llegué a tiempo, pero aprendí que nunca más debía comprometerme a hacer algo semejante. Ese manual resultó excesivamente difícil para el alumnado al que se destinaba, pero lo usaron bastantes estudiantes universitarios, de mis cursos y de otros, e incluso algunos profesores.

Desde 1982, en colaboración con el actual IPCE, entonces ICROA, dirigí a un escogido grupo de discípulos que estudió en la catedral de Toledo las piezas de plata que allí se conservaban y la documentación de los libros de Obra y Fábrica y los de Frutos y Gastos desde 1550 a 1900, al tiempo que se iniciaba la restauración de aquellas obras. Después de bastantes meses de fructífero trabajo, se interrumpió la financiación norteamericana del proyecto por razones que desconozco, con lo que no pudimos terminar lo proyectado, aunque los conocimientos y datos adquiridos fueron debidamente aprovechados en publicaciones mías y de mis discípulos.

En 1984-1985 dirigí un grupo de alumnos con el que realicé, contratado por el Servicio de Información Artística del Ministerio de Cultura, los inventarios y registro fotográfico de los ministerios de Administración Territorial, Agricultura y Educación y Ciencia. A Maraval, entonces titular de este último ministerio, le pedí que cuidara una soberbia escribanía de Nicolas Chameroi que tenía en una mesita de su despacho como objeto sin importancia.

Antes de pasar a esa etapa que muchos profesores universitarios transitábamos antes, la de las oposiciones, voy a dar un repaso rápido a mi larga historia -trece años y nueve meses y medio- de profesor no numerario. Después de ser nombrado ayudante de clases prácticas en 1969, lo que continuó hasta 30 de septiembre de 1971, pasé por otras categorías docentes variadas. Desde octubre de 1969 a febrero de 1982 fui además profesor contratado a nivel de adjunto con dedicación exclusiva y desde el 1 de octubre de 1969 profesor encargado de curso, que desde el 1 de octubre de 1975 hasta 28 de febrero de 1982 se denominó a nivel C. Sería tedioso enumerar los grupos que se me encomendaron y asignaturas que impartí. Tan solo señalaré que fueron 36 grupos de Historia general del Arte, Historia del Arte I y II, Arte del Renacimiento, Platería española y Platería madrileña (cuatrimestral cada una de ellas), Arte de la Edad Moderna y Arte de la Edad Contemporánea (4º y 5º

de Literatura Hispánica). También, desde 1970 a 1975 en que dejaron de existir, impartí 16 asignaturas de dos meses en los cursos de verano para estudiantes norteamericanos y para graduados y profesores de español, que incluían excursiones y visitas a museos. Fui profesor en dos instituciones más, Escuela Diplomática (1971), Departamento de Formación de Renfe (doce cursos en 1973, 1974 y 1975), y conferencí en muchos lugares y variadas ocasiones.

En junio de 1978 me concedieron una beca March de investigación para realizar un estudio sobre el marcaje de la platería madrileña. Ese mismo año presenté mis dos primeras comunicaciones a congresos, ambas publicadas: I Congreso de Historia de Andalucía y I Congreso Español de Historia del Arte (CEHA). A partir de entonces he participado en un gran número de ellos y no puedo mencionarlos porque sería muy largo; cuando originaron una publicación figuran en la bibliografía. También fue el primer año en que vio la luz una publicación mía cuyo asunto no era la platería; en los años siguientes aparecerían con frecuencia otros escritos de este tipo, ya que eran muchos los descubrimientos de obras y documentales que convenía publicar, junto con el estudio correspondiente.

La familia aumentaba con un nuevo miembro a mediados de 1979, Juan María. Mis tres hijos mayores eran alumnos del Colegio Alemán y la cuarta iba ya a su Kinder. Era una institución oficial, muy subvencionada por el estado alemán, con grandes beneficios para familias numerosas y buena enseñanza, sobre todo de idiomas. Vivíamos todavía en el pequeño piso que compramos al casarnos. La situación era difícil, pero estábamos al lado de los colegios. Por fin, dimos el salto en noviembre de 1980 y compramos una casa de segunda mano, muy cerca de la otra, pero con 60 metros más. Si ya una mudanza es mala en cualquier circunstancia, aquella fue inolvidable, y mi mujer y yo decidimos que sería nuestra casa mortuoria. Aunque en la década siguiente volvieron a repetirse las estrecheces, nunca más nos hemos cambiado de piso. Es cierto que en abril de 1987 nos presentamos al concurso para la adjudicación de viviendas en las Residencias de Profesores pero aunque era ya catedrático y cumplía las condiciones exigidas, como también los nueve hijos, prefirieron otorgar a recién casados y a otros por méritos burocráticos.

Mi ciclo de opositor comenzó cuando, ya doctor, acudí a la primera convocatoria a la que pude optar. Fue en 1980, dos agregaciones de Historia del Arte para las universidades de Málaga y Palma de Mallorca; era una nueva categoría, cuyo régimen de acceso era equivalente a las anteriores cátedras, con los mismos seis ejercicios. De la docena de opositores, todos eran adjuntos numerarios y yo el único PNN. En el quinto ejercicio sólo quedábamos tres opositores. Obtuve finalmente tres votos, pero no una plaza, aunque sí la satisfacción de que tres miembros del tribunal lamentaran públicamente no poder disponer de una plaza más; uno de ellos, incluso, resultó profeta: “yo tampoco salí en la primera oposición, pero en la segunda saqué Madrid”. En 1982 se convocaron 14 plazas de adjuntías, una de las últimas promociones de ámbito nacional. Saqué el número uno de un centenar de opositores, pues llevaban años sin celebrarse. Había una plaza en la Complutense, y pude continuar en ella como numerario sin necesidad de cambiar de cursos siquiera. Tomé posesión el 16 de diciembre de 1982 y en febrero de 1983 se convocó una plaza de agregaduría para la Autónoma de Madrid. Nos presentamos seis adjuntos. Necesité mucha presencia

de ánimo para seguir adelante después de que el presidente, tras el acto de entrega de las publicaciones, me preguntara que cómo era que me presentaba. Cuando llegó la encerrona, se retiró el candidato que todos teníamos por el favorito. El abundante público presente a los ejercicios bajó drásticamente, y puedo afirmar que sólo un profesor de la sección de Arte de la Complutense asistió a mis restantes intervenciones. En el quinto ejercicio me lo puso difícil uno de los dos que seguían adelante conmigo. Finalmente, en el sexto, los temas elegidos por el tribunal fueron “Influencias paganas en el arte paleocristiano” y “El retrato holandés del siglo XVII”, y estoy seguro de que aquel dichoso manual de COU y mi lengua suelta con tanto practicar me dieron la plaza. Un famoso miembro del tribunal comentó: “Hasta nos ha hablado de los precios de los retratos”. El 31 de marzo tomé posesión, pero la legislación me permitía acabar el curso en la Complutense, y mientras tanto se convocó un concurso en esta última para cubrir la plaza de un catedrático que se iba a la UNED, y la conseguí. El 21 de septiembre siguiente se equiparó la categoría de agregado a la de catedrático, y durante 35 años lo he sido en la misma Universidad donde el 1 de marzo del año que viene cumpliré, si Dios quiere, los 50 años como docente.

Desde entonces, he compartido mi tiempo entre la actividad docente y la de investigación, además de dedicar bastantes horas a mi familia, que requería cada vez mayor atención. Tuvimos enorme suerte de lograr lo que ahora se ha dado en llamar una buena conciliación familiar. Durante muchos años, cuando ya no me obligaba mi posición en el escalafón del Departamento, elegí cursos de tarde y de noche, pues Maite trabajaba por la mañana. En 1981 nació Pablo, a fines de 1982, Pedro, que nos dio un susto terrible con una muerte súbita por encefalitis a los pocos días de nacer, de la que se recuperó felizmente sin secuelas. En 1984, Santiago y a principios de 1987 Ana Isabel, que es la más pequeña. Todos han terminado brillantemente sus carreras universitarias, con sus Erasmus y cursos en el extranjero. Sólo dos hicieron Historia del Arte. Otro hizo Derecho y Empresariales en la Complutense. El resto se inclinó por la carrera de Derecho en una modalidad de doble titulación en la Complutense y en la Sorbonne, aunque dos de mis hijas que la hicieron han tomado después los caminos del Arte. Tres son doctores y dos más lo van a ser dentro de poco tiempo. De los cuatro casados tenemos cinco nietos por el momento: Rocío, Pablo, Teresa, Álvaro y Pedro.

No voy a entrar en muchos pormenores de lo sucedido con mi vida docente desde que gané la cátedra. Sólo los aspectos más significativos, y con brevedad. He obtenido seis tramos de investigación, los llamados sexenios, entre 1975 y 2010, 36 años, que es el máximo posible. Por la misma limitación no me han podido reconocer más que seis tramos de méritos docentes, los llamados quinquenios, desde 1 de marzo de 1969 a 28 de febrero de 1999, 30 años. He disfrutado de dos permisos sabáticos. Durante el curso 1991-1992, en que se hizo una convocatoria extraordinaria para los que pudieran justificar la realización de actividades científicas de especial relevancia. En ese año tenía encomendado el comisariado y catálogos de tres importantes exposiciones patrocinadas por instituciones oficiales, a las que luego me referiré, y se me concedió. El otro permiso fue el general que se otorga a partir del momento en que se cumplen los 25 años de docencia, y lo disfruté algunos años más tarde dejando pasar a otros compañeros del departamento que no habían disfrutado ningún sabático a la espera de que no hubiera ninguno con tal derecho.

Cierta aversión a las ocupaciones burocráticas me ha alejado de los cargos de carácter académico. Nunca me presenté a elecciones para la Junta de Facultad ni fui director de Departamento, a pesar de que en una ocasión se me pidió con insistencia. He pasado épocas difíciles a consecuencia, pienso, de una mal entendida emulación entre compañeros. Recuerdo una junta de 22 de marzo de 1999 donde se votó elevar una censura a mi “reiterada ausencia” a las reuniones del Consejo. Nunca antes ni después ha tenido lugar un hecho semejante, a pesar de que mis excusas eran razonables porque, casualmente supongo, solían coincidir con las reuniones de la Junta de Calificación, de la que era entonces vicepresidente según cuento más adelante. Sin embargo, no me he negado a desempeñar funciones que me encomendó el Consejo de Departamento cuando juzgué que podía derivarse de ello cierta utilidad para los alumnos. He sido presidente de la Comisión de reclamaciones desde 2005 hasta mi jubilación y miembro o presidente de la Comisión de plazas desde 2010 hasta ese mismo momento.

En varias universidades distintas de la UCM impartí alguna docencia con carácter esporádico: León (curso de Doctorado de Calidad, 2006-2009), Las Palmas (Maestría de Gestión de Patrimonio Cultural, 2009-2013) y Alcalá de Henares (Maestría de Artes Decorativas, 2016-2018).

He dirigido y presentado 30 tesis doctorales en la UCM, desde 1989 a la actualidad. Los nombres completos de los doctores, títulos, fechas y calificaciones aparecen en el registro de la UCM. Una más ha sido presentada en la Universidad de Castilla-La Mancha. Siete de estos doctores son actualmente profesores de Universidad y ocho funcionarios de los cuerpos de conservadores o técnicos de Museos estatales. Bastantes más tesis están en curso de elaboración, y siete serán presentadas en los próximos meses. También he dirigido más de 30 tesis de licenciatura y cuatro de los licenciados son también conservadores o técnicos de museos, 8 trabajos para la obtención del DEA y 14 TFM. Los TFG han superado la docena. Han sido publicadas como libros 9 de las tesis doctorales y otras dos lo serán próximamente y la mayor parte de ellas, salvo las más antiguas, son visibles en formato digital. Y lo que es más llamativo, también han aparecido como libros 13 de las tesis de licenciatura, y, casi siempre, los trabajos referidos han dado lugar a numerosos artículos de revista. He formado parte de Tribunales que han juzgado tesis doctorales en más de 20 ocasiones en la UCM, casi siempre como presidente, y 14 más en otras Universidades.

No he sido partidario de solicitar becas o ayudas una vez que llegué a ser profesor numerario. Una institución bancaria rechazó el proyecto que presenté con una alumna doctoranda sobre Virgilio Fanelli; ahora son varias las personas que trabajan sobre el gran platero en Italia y en España. Sólo una vez solicité y obtuve un proyecto de investigación financiado por el Ministerio. Versaba sobre la Real Fábrica de Platería de Martínez (BHA 2003-07947) y se desarrolló desde 2004 a 2006. Lo pedí por necesidad, ya que no tenerlo podía perjudicar a mis alumnos cuando solicitaban sus becas de investigación, pero soy opuesto al sistema como está establecido.

Por su carácter y altura científica conviene mencionar mi actividad en la Fundación Cultural Politeia de Madrid desde 1975 hasta la actualidad. La Institución, que fue

dirigida desde su inicio en 1969 por Jorgina Gil-Delgado de Satrústegui, había adoptado un planteamiento de difusión cultural muy atractivo, que recordaba a la Institución Libre de Enseñanza. Mediante conferencias de los mejores especialistas, se impartían conocimientos fundamentales de diversas materias -en especial, Historia e Historia del Arte, Literatura, Filosofía, Música y avances científicos- agrupadas anualmente por periodos históricos, que se iniciaban en la Prehistoria y acababan, entre 15 y 20 años después, en el siglo XX y XXI. En octubre se inicia el quinto ciclo histórico. Siempre con este criterio, se organizaban actividades complementarias, y me llamaron en el curso 1975-1976 para impartir un curso de platería española de los siglos XVIII y XIX. En el curso siguiente me ocupé ya de realizar otra de estas actividades complementarias, 20 visitas de hora y media a Museos y a las más importantes exposiciones celebradas en Madrid, con cuatro grupos y siempre teniendo en cuenta la época que correspondía al curso general. Después de 31 años, en el curso 2005-2006, bien a mi pesar, hube de renunciar a ello porque necesitaba ese tiempo para la redacción de publicaciones que tenía encomendadas. Desde 1981-1982 hasta el curso actual he sido conferenciante -de una a cinco conferencias por año-, salvo en el inicial dedicado a la época prehistórica. Y también desde ese curso hasta 2014 he dirigido el viaje de fin de curso, a distintas ciudades, no repetidas salvo alguna excepción, de países europeos: Italia, San Marino, Malta, Bélgica, Holanda, Francia, Mónaco, Inglaterra y Escocia, Alemania, Austria, República Checa, Polonia y Rusia, pero en alguna ocasión a Norteamérica, siempre con relación a lo enseñado en el año y con una intensidad cultural que le alejaba del usual viaje turístico. Nunca agradeceré bastante a Jorgina Gil-Delgado, ya fallecida, la confianza que depositó en mí, que culminó al otorgarme la condición de patrono de la Fundación Politeia, en que continúo.

Fue ella precisamente quien me recomendó a la Fundación Amigos del Museo del Prado cuando, en 1983, decidieron iniciar una actividad consistente en explicaciones delante de los cuadros. Mientras el Museo cerró los lunes, las clases se celebraban en ese día, casi siempre para tres grupos. Después, al abrir todos los días, se trasladaron a un aula y fue necesario utilizar imágenes proyectadas. En 2013 los responsables de la Fundación, con su presidente, Carlos Zurita, me ofrecieron, junto a mi familia, un almuerzo homenaje y editaron un librito que recoge con exacta minuciosidad los títulos y fechas de cada clase, una bibliografía mía bastante completa además de textos del propio duque de Soria y de mi colega y amigo Francisco Calvo Serraller. Según esta publicación, impartí durante 30 años 66 cursos individuales diferentes a 120 grupos, además de siete conferencias en cursos colectivos, en total 720 clases de hora y media y más de 3.600 alumnos. Sigo regularmente incluido en su programa anual, en este año con el curso sobre *La clientela como factor determinante* en enero-febrero de 2019. Recuerdo con especial emoción la clase del 6 de febrero de 2006, en que expliqué *El palacio del Buen Retiro*, tras la que salí corriendo para poder llegar al entierro de mi madre, que había muerto la víspera. Nuria de Miguel, la secretaria general de la Fundación, que asistía a la clase, se extrañó por ello; al día siguiente dicté la conferencia sobre *El Bosco y sus clientes* dentro del curso anual sobre el pintor en el Auditorio del Museo y hube de explicarle la razón de mi urgencia.

Desde 2010, estos cursos y conferencias de la Fundación son las únicas ocasiones que se me han ofrecido para hablar públicamente en el Museo del Prado, donde lo había

hecho de forma frecuente por invitación del propio Museo por primera vez en 1982, llamado por el profesor Pérez Sánchez después de que ganó la plaza de adjunto, de cuyo tribunal había formado parte.

La docencia impartida fuera de las universidades se ha desarrollado mediante multitud de conferencias dadas en Madrid en 32 sedes: UCM y universidad San Pablo CEU, museos del Prado, Thyssen-Bornemisza, MAN, Artes Decorativas, Museo Cerralbo, Lázaro Galdiano, San Isidro, y en centros institucionales como el Palacio Real, CSIC, Ministerio de Cultura, Academia de Bellas Artes y Academia de la Historia, Casa de América y Casa de la Panadería. También en instituciones privadas como las fundaciones Politeia ya citada, Juan March, BBVA -un largo curso sobre platería española- y Central Hispano, Centros Culturales Conde Duque y Galileo, Centro Colón, Instituto Internacional Miguel Ángel, Club Zayas, colegios mayores Chaminade, Loyola, Moncloa, Zurbarán, Sala Esti Arte, Gabinete de Saskia Sotheby's y Fundación Nuevo Futuro de la Moraleja. Fuera de Madrid habría que citar al menos 42 localidades donde he acudido a pronunciar conferencias, en bastantes de ellas más de una vez, por ejemplo en Toledo: Museos de Santa Cruz y del Greco, Escuela de Artes y Oficios e iglesia de Santo Domingo el Antiguo- en distintas instituciones: Albacete, Alcalá de Henares, Alcañiz, Alicante, Avilés, Baeza, Barcelona, Bilbao, Boadilla del Monte, Burgo de Osma, Burgos, Cáceres, Cartagena, Córdoba, Crevillente, Cuenca, El Escorial, Gijón, Granada, Jaén, La Granja de San Ildefonso, Las Palmas, León, Málaga, Marbella, Monforte de Lemos, Murcia, Orgaz, Oviedo, Pamplona, Priego de Córdoba, Santiago, Sevilla, Tenerife, Teruel, Toledo, Tordesillas, Úbeda, Valencia, Valladolid, Vitoria y Zaragoza. A Pamplona sólo fui invitado una vez, hace muchos años, a la Escuela de Arquitectura, por el profesor Lorda; quizá soy persona *non grata* como historiador de Arte. Para impartir diversos cursos viajé a la Argentina en los años 1990, 1991, 1993, 1995 y 2000 en dos ocasiones. Pronuncié las conferencias casi siempre en Buenos Aires, pero también en Córdoba y Rosario. Las primeras invitaciones procedieron de la Federación Argentina de Amigos de Museos y luego de la Asociación de Mujeres Hispanistas y, por fin, de la Asociación de Amigos del Museo Nacional. En varias ocasiones he pronunciado conferencias en la Academia Española de Roma (1997, 2002 y 2017), en la Universidad de Palermo en 2006 y en la Fundación Manso y el Instituto Cervantes de Nápoles en 2016.

Han sido 17 las exposiciones que he dirigido, para las que redacté todo o parte de los correspondientes catálogos. La primera dio a conocer los dibujos de exámenes de plateros madrileños que se conservan actualmente en el Gremio de plateros y joyeros de Madrid. Se editó un librito con su reproducción y una amplia introducción y tuvo lugar en IFEMA de Madrid en 1985. Siguió *Artificia complutensia* (1989) por encargo de la UCM. Se celebró en el entonces Museo de Arte Contemporáneo; las fichas, salvo las que me reservé por tener hechos estudios sobre las piezas, fueron confeccionadas por profesores especialistas de la propia universidad. Fue origen de graves disgustos pues el rector tuvo un comportamiento censurable y se negó a satisfacer las 900.000 del presupuesto aprobado por la comisión permanente de la Junta de Gobierno, incluso cuando tras múltiples reclamaciones recurrí en 1994 a la Inspección de los Servicios, cuyo titular presentó tres propuestas, todas favorables a mí aunque dos por menores cantidades, y que según palabras textuales hicieron en el Rectorado una bola que fue a la papelera en su presencia.

Desde Buenos Aires recibí la petición de realizar una exposición de las pinturas españolas conservadas en el Museo Nacional. Tuvo lugar en el Museo en 1991 con el título de *120 años de pintura española*. Redacté de forma íntegra el catálogo y su inauguración fue un gran acontecimiento local al que asistió el entonces muy joven príncipe Felipe. En 1994 vino a España, algo reducida, a la Casa de las Alhajas madrileña, con el título de *Otros emigrantes*; redacté nueva introducción y se actualizaron bastantes fichas.

Además de la exposición bonaerense, empecé en 1991 la preparación de dos grandes exposiciones que se harían en 1992, enmarcadas en celebraciones relacionadas con el Descubrimiento de América. Una fue encargada por el Ayuntamiento de Sevilla, la más voluminosa y laboriosa de cuantas he hecho (253 piezas), que se tituló *Cinco siglos de platería sevillana*. Aprovechando el permiso sabático en compañía de Fátima Halcón, comencé en 1991 las exploraciones por las provincias de Sevilla y Huelva y las investigaciones en archivos. La exposición, que ocupaba una amplia zona del convento sevillano de San Clemente, fue tan monumental como el catálogo, que comprendía más de 400 páginas. Se inauguró la tarde del 7 de abril de 1992, y el catálogo entraba en la imprenta el día anterior, salía de máquinas a las 3 de la mañana de ese día y el encuadernador terminó para las 7 los 200 primeros ejemplares, que viajaron en las maletas del gerente de la editorial que iba en avión a Sevilla y en maleteros de coches particulares. No fue menor hazaña la de colocar las piezas en las vitrinas. Eran de novedoso diseño, la base y un lado en acero cortén y el resto cristales. Todo estaba terminado dos días antes de la inauguración, incluido el sellado de los cristales. Cuando intentamos colocar las piezas, comprobamos que sólo se podía abrir la luna del techo; las vitrinas eran altas, las piezas a veces grandes; hubo que desarrollar habilidades casi circenses. Fueron momentos de angustia como pocos en mi vida. El alcalde se negó a pagarme los dos millones de pesetas que figuraban en el contrato firmado como honorarios por la redacción del catálogo y pasó el asunto al concejal de Cultura que nunca se dirigió a mí; también se negó a ello la alcaldesa que le sucedió, sin contestar siquiera a mi requerimiento. Las dificultades que implicaba presentar la demanda, a pesar de tener en mi poder el contrato firmado, me hicieron desistir.

Empezó a continuación una nueva carrera para llegar a tiempo con el encargo del Ayuntamiento de Madrid mediante su organismo Madrid Capital Europea de la Cultura para hacer una exposición sobre *Platería en la época de los Reyes Católicos* dentro de 1992. Un aspecto positivo fue la experiencia adquirida en Sevilla y también que la editorial del catálogo, Tabapress, fuera la misma, así como su eficientísimo equipo. La sala elegida fue la de la Fundación Central Hispano, que contaba también con un magnífico personal encabezado por Charo López. Este equipo llevó a buen término la labor más difícil con la que solemos topar los comisarios: la gestión de las piezas a exponer, en este caso 126, valiosísimas por su antigüedad y rareza, algunas localizadas en el extranjero, casi siempre en grandes sedes reacias a prestar o en iglesias de lejanos pueblos poco accesibles. Se inauguró el 26 de octubre de 1992. El arquitecto Jesús Moreno realizó un diseño simple y de gran efecto que, junto a una adecuada iluminación, hacía lucir en todo su valor aquellas joyas. El conservador del Metropolitan Museum que acompañó a las dos piezas que prestaban, quedó impresionado, tanto que pidió permiso para fotografiar la exposición en todos sus detalles.

Aprovecho para mencionar ahora varias exposiciones que realicé en la misma sala, aunque suponga romper con el criterio cronológico que venía siguiendo. A petición de la Fundación titular, preparé en 1997 la exposición titulada *Platería europea en España. 1300-1700*. Llamó la atención de numerosos especialistas extranjeros y provocó la visita de algunos expertos alemanes, pues desconocían la existencia de las importantes piezas que allí salieron a la luz. Al año siguiente me ocupé, a ruego –pues había muchas complicaciones y poco tiempo– del Ministerio de Educación y Cultura, de un buen número de obras importantes de variadas artes que habían sido restauradas por el Instituto oficial; para el catálogo de la exposición, que se tituló *Obras maestras recuperadas*, solicité la intervención urgente de distintos especialistas, que me demostraron su amistad. Más adelante dirigí otras tres exposiciones con fondos de la propia Fundación, entonces denominada Santander Central Hispano -con la que llevaba tiempo y continuó ahora, con el solo nombre Fundación Santander, manteniendo una estupenda colaboración que no se ha limitado a exposiciones sino también a presentación de obras, conferencias, dirección de catálogo y otras actividades. Con el título *La exaltación de las Artes*, en honor a un espléndido tapiz con tal asunto, se celebró -con algunas variaciones- primero en Madrid (2003), y luego en Santiago (2004) y en el Museo Nacional de San Carlos de México (2004) a donde me desplazé.

La relación establecida con la colección Santander hizo que fuera responsable de nuevas exposiciones de sus fondos. En 2007, la que se denominó *Arte para un aniversario*, que se llevó a cabo en la Fundación Botín de Santander para celebrar el 150 aniversario del Banco. En 2008 se hizo otra exposición en edificios del rectorado de la Universidad de Málaga bajo el título *Del Greco a Picasso. Colección Banco Santander*. Por fin, en marzo de 2013, otra más, con piezas muy selectas de la colección, en el Museo Nacional de Wrocław para celebrar la firma del convenio entre su universidad y Santander Universidades, acto al que asistió Emilio Botín. A él y al jovial alcalde de la ciudad les expliqué la exposición. Estuvieron presentes dos de mis hijos procedentes de Varsovia y de Viena, donde entonces estaban destinados. El regreso fue accidentado por grandes nevadas y casi perdimos la conexión en Frankfurt; el equipaje no tuvo la misma suerte. Mientras en Barajas el 13 de marzo esperábamos inútilmente las maletas oíamos que el papa elegido era Jorge Mario Bergoglio, que se llamaría Francisco.

Hubo otras tres exposiciones más de platería. Hice en 2004, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la que titulé *Valor y lucimiento. Platería de la comunidad de Madrid*, utilizando el lema del Colegio Congregación madrileño de plateros en el siglo XVI-II. Resultó especialmente conflictiva por intrusiones políticas de diverso tipo por parte de la Comunidad. Así, en la recogida de piezas, donde hubo gran desorden y errores quizá no involuntarios, o en la aparición repentina de un folleto que yo desconocía, plagado de errores. Aún tuve la delicadeza de corregir el texto de presentación de la presidenta en el catálogo - donde ni siquiera me menciona- en el que confundía a flamencos y holandeses en el siglo XVII; a las correcciones sintácticas no me hicieron caso. Afortunadamente, nos honró con su ausencia, como ya había hecho en 1998, en el acto de la inauguración en la que me impidieron hablar. Por lo demás, aunque se me obligó a prescindir de las obras de Patrimonio Nacional y de Museos y no quise incluir las de colecciones privadas, lo expuesto sorprendió por su riqueza y variedad, y, sobre todo, por lo desconocido. Las otras dos expo-

siciones tuvieron lugar en el centro cultural Las Claras de Caja Murcia, en los años 2006 y 2007. Lo expuesto fueron 165 y 183 piezas respectivamente de la colección Hernández-Mora Zapata, la mejor de carácter particular que conozco en España y que he visto crecer desde 1975 al tiempo que mi amistad con el matrimonio propietario. El criterio fue el tipológico, presentando la gran diversidad de tipos de piezas litúrgicas y domésticas de cinco siglos; es especialmente destacable el número tan importante de obras civiles, de las que se han conservado relativamente muy pocas. Estas dos exposiciones contrastaron con la anterior por las facilidades de todo tipo de que disfruté como comisario y por la eficaz colaboración como coordinador del catedrático murciano Jesús Rivas. Está en marcha y se celebrará en febrero de 2019 una nueva exposición patrocinada por la misma Fundación, en la citada sala y con fondos aún no expuestos de colecciones privadas.

Paso ahora al capítulo de los cargos institucionales. Quizá por mis desgraciadas experiencias juveniles, pero más que nada por una convicción firme de que eran incompatibles con mi carácter, no he aspirado nunca a cargos o títulos políticos o académicos, ni me he postulado para honores de ningún tipo. A pesar de lo cual, he tenido algunos que graciosamente me han llegado, he procurado servirlos con honradez y he recibido más sin sabores que momentos gratos.

Fui designado en 1985 Asesor histórico-artístico del gremio de Joyeros y Plateros de Madrid, y he colaborado en alguna ocasión como tal dando indicaciones para la ordenación del archivo del antiguo Colegio Congregación de San Eloy, que acabaron adquiriendo a la Cofradía. En 1987 y 1988 me enteré por cartas de sus respectivos directores, que había sido designado Académico de número de la Academia de San Dámaso de la Archidiócesis de Madrid y miembro del Instituto de Estudios Madrileños. En condición de tal, he participado en diversas actividades de ambas corporaciones. Por los mismos conductos, recibí con sorpresa las denominaciones de miembro honorario de The Hispanic Society of America de Nueva York (1994), académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de Valladolid (1999) y de la Real Academia de la Historia (2015).

Consecuencia de una moda imparable de constituir consejos científicos, he formado parte de una larga lista de ellos. Mencionaré tan sólo los que tienen carácter permanente. Formo parte del comité de las revistas *De Arte* de la Universidad de León, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, *Osservatorio per le Arti Decorative in Italia* de la Universidad de Palermo, *Ars & Renovatio* del Centro de Estudios de Arte del Renacimiento del Instituto de Estudios Turolenses y de la Universidad de Zaragoza y *Archivo Español de Arte* del CSIC. Últimamente (2016) he sido nombrado miembro del Comité científico para la preparación del Terra Sancta Museum de Jerusalén. Lo considero un gran honor ya que forman parte, entre sus dieciséis miembros, especialistas de algunos de los más importantes museos del mundo (Vaticano, Louvre, Versalles, Kunsthistorisches Museum de Viena, Varsovia, Getty Institute) y museólogos de fama internacional; soy el único español. Hemos tenido ya dos largas sesiones en Jerusalén y una en París y están convocadas otras dos para el año próximo.

Ya cerca del año 2000, el director general de Bellas Artes del Ministerio de Cultura me ofreció la dirección del Museo Lázaro Galdiano. Después de muchas horas de conver-

sación rechacé la oferta por diversos motivos; el principal fue que deseaban mantener a la entonces directora del Museo al frente de la Fundación y no me pareció aceptable tal bicefalia. De 1999 a 2003 fui vocal del patronato de la Fundación Vega-Inclán, a la que pertenece el Museo Nacional del Romanticismo, Museo del Greco y Museo Casa de Cervantes. Inexplicablemente fui despedido sin contemplaciones como otros vocales bajo la acusación de no haber actuado; es cierto que apenas hubo una reunión pero era el ministro Rajoy presidente del Patronato quien podía y debía convocar y no lo hizo. En enero de 2006, la ministra de Cultura Carmen Calvo me invitó a incorporarme al Comité Asesor del Museo del Traje, compuesto en su mayoría por importantes modistos. Tuvimos varias reuniones bajo su presidencia, pero sus sucesores ignoraron la existencia de este Comité, cuya supresión es un hecho aunque no haya aparecido en el BOE.

Mejores recuerdos tengo de mi actuación como vocal (2001) y presidente (2002 y 2003) del Comité asesor 10. Historia del Arte, de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora, que evaluaba fundamentalmente las publicaciones de los solicitantes de sexenios de investigación. Junto con otros vocales, me esforcé por hacer más equitativos los criterios de valoración que se venían utilizando. Entre los logros, he de destacar que en ese tiempo conseguimos que a los profesores de la Facultad de Bellas Artes se les estimaran sus producciones artísticas y sus exposiciones, cuando antes sólo se valoraban sus publicaciones. Especialmente beligerante fui en contra de la apreciación de méritos en razón de una clasificación por categorías de las revistas científicas, pues casi todos tenemos experiencia del imperfecto funcionamiento de la admisión de originales en determinadas revistas. Defendí siempre que la calificación dependiera de la calidad de lo publicado. Convencí al Director de la CNEAI, y así se practicó bajo mi presidencia, aunque después de mi tiempo se recuperaron los que, en mi opinión, eran dañosos criterios. Por eso he conocido con especial satisfacción la reciente sentencia del Tribunal Supremo sobre la ilegalidad de esa discriminación por categorías. Al cesar por agotarse el plazo de mi pertenencia a la Comisión, fui invitado a formar parte de la Academia de la ANECA, el más alto órgano asesor al que solo pertenecíamos una docena de profesores. Trabajamos intensamente desde 2007 a 2010 estableciendo criterios para muchos de los asuntos que eran competencia de la Agencia. Fueron aceptadas de nuevo bastantes de mis propuestas relativas a las facultades de Bellas Artes pero muy pocas en materia de Historia del Arte, quizá por la dificultad de los científicos de comprender la diferencia entre las características de ambas facultades, sus planes de estudio y sus profesores. Desde 2010 no he vuelto a ser convocado, aunque nadie me ha notificado que haya dejado de pertenecer a este órgano colegiado. Aprovecho este momento para manifestar mi desaprobación respecto a la todopoderosa y extensísima competencia que ha alcanzado actualmente la ANECA que, además de una burocracia insostenible en sus procedimientos, implica una suplantación de las funciones selectivas que antes cumplían los tribunales que juzgaban las oposiciones. Si los tribunales volvieran a ser elegidos por sorteo y las oposiciones retornaran a tener la variedad de ejercicios que antaño permitían al tribunal juzgar del mérito de los aspirantes, sobraría la ANECA.

Quizá mi actuación más trascendente en organismos de tipo consultivo o consultivo y decisorio fue la que desarrollé en la Junta de Calificación, Valoración e Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español del Ministerio de Cultura -no hay acrónimo- para

la que fui designado vocal en junio de 1988. En 1995 fui su vicepresidente hasta 2005, con Antonio Bonet como presidente, y en este tiempo actué como miembro de derecho de la Comisión de Valoración de la Junta, que se ocupaba de las valoraciones de los objetos que se donaban y se entregaban como dación en pago de impuestos, cuestiones aparentemente intrascendentes, pero que no lo son. Dejé de pertenecer a esa comisión al ser designado presidente cuando cesó Bonet en 2005. Permanecí como tal hasta 2007, formando parte al mismo tiempo de la Junta Central de Museos. Las reuniones mensuales a que asistí durante casi 20 años eran extensas e intensas. La labor que allí desarrollamos se debatía en un difícil equilibrio entre la defensa del patrimonio histórico español y el derecho de propiedad de los particulares o instituciones. La legítima aspiración de los directores de Museos a mejorar sus fondos con adquisiciones ordenadas desde la Junta chocaba a veces con la función asesora de ésta, que estimaba la falta de calidad artística, de pertenencia al patrimonio español o de precio desproporcionado e inadecuado del objeto de las peticiones, una vez relacionado con las escasas disponibilidades financieras de la Junta, lo que obligaba a denegarlas; aunque esto no sucedía con frecuencia, hubo quien, con ironía, preguntó si yo pertenecía a los miembros nombrados por Hacienda o a los designados por Cultura. En mi bibliografía figuran algunas publicaciones que reflejan mis experiencias y mi pensamiento al respecto, por ejemplo la ponencia de clausura del XVI Congreso del CEHA celebrado en Las Palmas en 2006. En 2013 se publicó de forma resumida una conferencia que pronuncié en la Real Academia de San Fernando -puede verse completa con su coloquio en vía electrónica- donde me refiero de forma muy crítica a determinadas adquisiciones que conocí de primera mano. La Junta es un órgano colegiado no vinculante, pero cuyas decisiones son aceptadas normalmente por el director general o el ministro; muy raras veces, aunque muy importantes, decidieron sin pasar por la Junta. Mi buena sintonía con las cabezas del ministerio se interrumpieron tras la salida de la ministra Carmen Calvo y del director general Julián Martínez, sustituidos por César Antonio Molina y José Jiménez respectivamente. Una de sus primeras resoluciones fue mi destitución, quizá provocada, entre otros motivos, por una de las adquisiciones recientemente propuesta, a la que me opuse por poderosas razones como era la falta de autenticidad de las piezas y su precio de tres millones de euros y que, bajo su mandato, se hizo efectiva. No explico más porque ya está escrito en las mencionadas fuentes.

Varios episodios curiosos de mi vida están relacionados con mi puesto en esta Junta. En junio de 1988, apenas había entrado a formar parte como vocal, informé sobre una famosa subasta que se iba a celebrar en Nueva York con diversas piezas de plata y joyas, monedas y otros objetos recuperados por un cazatesoros del galeón Nuestra Señora de Atocha, hundido en 1622 en las costas de Florida. Pocos días después, cuando llegaba de un viaje a Italia con Politeia y me disponía a salir al siguiente para formar parte de un tribunal en Valladolid, me encontré con la noticia de que tenía que partir hacia Nueva York, ir a la subasta y adquirir algunos objetos, según mi criterio y ajustándome a la módica cantidad de 30.000.000 de pesetas. Conseguí adquirir 15 objetos, lo que se calificó de gran éxito y tuve felicitaciones de la Junta y en algunos diarios. Las piezas -objetos de plata de uso doméstico, joyas de oro con esmeraldas, una barra de oro y un lingote de plata marcados con los nombres de famosos hombres de negocios en Sevilla- fueron al Museo de América pero por motivos políticos -a propósito del descubrimiento y propiedad de hallazgos marinos-

no se exhibieron hasta pasados muchos años. Tiempo después, el gobierno español recibió con insistencia peticiones de adquisición de otras piezas, principalmente las que habían recibido como pago los socios del descubridor Mel Fisher y que ahora reclamaban dinero efectivo; un lote de piezas y monedas no divisible por el que pedían una importantísima cantidad. El representante de los socios usaba como argumento que, si el Estado español había empleado más de cuarenta y dos mil millones de pesetas para financiar la compra de la colección Thyssen por la fundación privada Colección Thyssen Bornemisza, con más motivo tendría dinero para adquirir la propiedad de los objetos ofrecidos. A pesar de que la opinión de la Junta, inspirada por mis informes, consideraba que apenas alguna pieza resultaba de interés y que el precio era desmesurado, la insistencia de los norteamericanos hizo que el Ministerio tomara la decisión de enviarme a Florida en 1995, si bien con la idea clara de no comprar. Desde Miami en un pequeño avión -que tomé corriendo por la pista y que refrigeraban metiendo un tubo por la ventanilla- llegué a Cayo Hueso (que, ignorantes, tradujeron al oído en Key West). El Ministerio se había lucido con el alojamiento: quien me había recibido con todo honor me pidió permiso para entrar hasta mi habitación; después me confesó que pensaba que era un local de citas. Desde luego no parecía lo más indicado para quien iba -según creían- dispuesto a gastar millones de dólares (a mi regreso lo advertí en el Ministerio para que no fueran más prudentes). Ya en la primera reunión, con gran protocolo, advertí que cualquier acuerdo al que pudiéramos llegar necesitaría el respaldo posterior de la ministra de Cultura. Tuve que soportar varias conferencias de los expertos, incluido un venezolano, sobre monedas y esmeraldas. El domingo me llevaron al pecio y me dejaron cribar algunas extracciones, de las que habían retirado las esmeraldas y donde encontré un trocito de cerámica. El lunes me regalaron algunas balas y un par de buenas camisetas del Museo que visitan miles de turistas. Por fin llegó la temida reunión con los abogados ante una gran mesa con banderitas estadounidenses y españolas. Pretendían que me llevara un contrato listo para la firma; se iniciaron unas negociaciones que nos llevaron varias horas sin que pudiera encontrar una salida airosa para el Estado español según mi determinación de no comprar. De repente llegó la solución en la última cláusula, referente a la resolución de los posibles conflictos derivados del contrato. Invoqué con intransigencia la jurisdicción de los tribunales españoles y ahí los abogados empezaron a dudar: que si la competencia de los tribunales federales, que si la del estado de Florida, que si la que señalaran los vendedores, que si la de los compradores; en definitiva que tenían que estudiarlo y así llegó la hora de despedirme porque mi avión no esperaba.

Otra aventura americana tuvo un distinto carácter, no exento sin embargo de ciertos problemas. En diciembre de 1988, el Instituto de Cooperación Iberoamericana me envió a la República Dominicana con el propósito de que catalogara los fondos de platería de la catedral de Santo Domingo, que iban a ser restaurados por personal español dentro de un programa de colaboración cultural firmado por ambos Estados. Permanecí dos semanas y volví en septiembre de 1990. En 1993 se publicó el libro donde catalogué 255 piezas de plata y joyas y que firmé con el conservador y antiguo alumno Andrés Escalera, que había realizado bastantes tareas de restauración y documentación. Todavía volví en 1996 a Santo Domingo, para catalogar las obras artísticas del Alcázar de Colón; viajé con Maite y concluimos la fotografía y las fichas, pero el proyecto de su publicación quedó olvidado.

Quien repase mis publicaciones podrá observar sin dificultad que, a medida que transcurren los años, crece la proporción de escritos que no tienen por objeto el arte de la platería. En 1991 comencé a publicar sobre Velázquez, cuya asignatura optativa explicaba en la Facultad desde que se implantó en 2001. En 2010 tuve la propuesta editorial más atractiva de cuantas he recibido: escribir una monografía sobre Goya o Velázquez, con un número de páginas adecuado a la importancia de la figura; si años atrás en parecida circunstancia elegí al aragonés esta vez no dudé en quedarme con el sevillano. Después de una no muy larga elaboración, por la experiencia de tantos años ocupándome del pintor, y tras algún amago de cancelación vio la luz en diciembre de 2011; quedé satisfecho de mi parte, aunque no del resultado por culpa de un volcado erróneo de la fotografía. Diversas publicaciones aparecidas desde entonces -entre otras, algunas de mi hijo Juan- me van a obligar a retoques en una segunda edición, que procuraré que se pueda consultar electrónicamente.

Hace unos años he empezado mi última etapa de docencia universitaria, marcada por la jubilación forzosa, que comenzó el 30 de septiembre de 2014. El Departamento de Historia del Arte II y la Junta de la Facultad de Geografía e Historia aprobaron mi solicitud como profesor emérito y el rector, vista la propuesta del Consejo de Gobierno, me nombró en 1 de octubre de 2014. Durante los tres cursos siguientes seguí impartiendo clases del grado de Historia del Arte como emérito con contrato. Si bien los estatutos de la UCM (21-3-2017) no limitan el tiempo en que puede estar contratado un profesor emérito (art. 104, 6), el convenio colectivo de 12-7-2003, único firmado y todavía vigente, que establece un máximo de tres años, se está aplicando a pesar de su menor rango y su fecha anterior a los Estatutos. Por ello no se le ha querido renovar el contrato para el curso 2017-2018; el escrito de 25 de mayo de 2017 en que lo solicitaba y justificaba nunca recibió respuesta de la vicerrectora de Ordenación Académica, aunque en entrevista personal -conseguida tras múltiples peticiones- se negó a firmar el contrato afirmando que los Estatutos lo prohibían, lo que no es cierto, según hemos indicado. Solicité entonces al Consejo de Departamento la condición de profesor honorífico, lo que fue aprobado, aunque la complicada situación originada por la unión de los tres Departamentos de Historia del Arte a finales de 2017 hizo que no se tramitara el oportuno expediente. El sorprendente hecho se descubrió al proceder el nuevo Departamento a la renovación -que ya no fue tal sino nueva propuesta- del nombramiento como profesor honorífico para el curso 2018-2019. Aprobada también inmediatamente por la Junta de Facultad y tramitada, en la actualidad estoy a la espera de la firma del Rector.

Hasta aquí los hechos que componen mi biografía. Pero no quiero terminar sin hacer una pequeña mención sobre mi modo de pensar y de actuar en cuanto historiador del Arte que he ejercido como docente y como investigador.

A lo largo de mi carrera de profesor universitario he procurado evitar aquellos defectos que había observado a lo largo de mis etapas de alumno de bachillerato y universitario, sin embargo de haber tenido magníficos profesores. Confío en el valor del trato personal con el alumno, la docencia del consejo sin imposición, la puntualidad y el estar siempre a su disposición. He animado siempre a los alumnos a usar su sentido crítico en cuanto a aquellas enseñanzas - mías o de otros- que fueran opinables y, por el contrario, he usado siempre del rigor en cuanto a la exactitud de los datos.

También les he aconsejado que ejercieran sus derechos mediante reclamaciones y que no fueran sumisos frente a las injusticias.

He defendido la no obligatoriedad de la asistencia, mi apoyo a cualquier deseo que tuvieran respecto a cambio de grupo, la concesión de las máximas facilidades para que el alumno pueda demostrar sus conocimientos sea a base de exámenes parciales liberadores de materia e incluso exámenes fuera del día y hora establecidos cuando existía una buena razón para ello. Es una consecuencia de mi posición acerca de que lo importante es la eficacia de la actividad docente y, en este aspecto, he ido hasta el límite de lo permitido. El primer día de curso de todos los que he impartido, les daba noticia de estos aspectos.

Me he rebelado continuamente contra aquellas normas propias de la burocracia que, sin mejorar la efectividad de la enseñanza, suponían obstáculos e incluso obstrucción de sus legítimas aspiraciones a conseguir los títulos que reconocen sus conocimientos. Todos conocemos los injustos perjuicios que se derivaron del cambio de las licenciaturas a los actuales grados y maestrías. En especial, pienso que han sido nefastos los cambios introducidos por un plan Bolonia mal entendido y peor estructurado y financiado. Desde mi amplia experiencia en este asunto, pregunto qué mejoras han resultado de los actuales TFG y TFM, encorsetados en número de páginas y cuyo contenido se resume apenas en un estado de la cuestión, frente a las tesis de licenciatura, productos de una verdadera investigación novedosa, cuyo texto era casi siempre publicable y, muchas veces, publicado. Ciño mis críticas a las materias humanistas, pues no puedo evaluar la cuestión en las materias científicas.

El malestar generado por estos cambios, unidos a los que resultan de la escasa preparación de los estudiantes cuando ingresan en las Facultades, un asunto que colea desde hace muchos años y al que no se pone remedio, sino todo lo contrario, se ha traducido en la falta de motivación del profesorado.

Respecto a los estudios de platería, a los que corresponden mis primeras publicaciones y en los que he perseverado a lo largo de mi vida, he defendido siempre y así lo he enseñado a mis discípulos, el respeto y rigor en la elaboración de la ficha técnica, en especial lo relativo a las marcas, y también a las descripciones estructurales y ornamentales. Pero, sin perjuicio de la importancia de estos aspectos, he procurado superar el formalismo con la incorporación de diversos métodos de análisis al estudio de la platería, en especial los precios, la clientela, los usos y funciones de las piezas, y por supuesto, su valoración artística.

De acuerdo con mi especialización, el acervo de mis conocimientos se concentra de modo especial en la Edad Moderna, pero también en los dos siglos anteriores a su comienzo -he publicado una monografía sobre Giotto, estudio sobre retablos góticos en el territorio de Madrid, sobre pinturas de Juan Rodríguez, o platería en época de los Reyes Católicos- y también se amplía por el otro extremo, pues son bastantes mis publicaciones y cursos impartidos sobre Goya, el catálogo de la exposición de Buenos Aires, mis referencias en escritos a Picasso y críticas y presentaciones de artistas contemporáneos. Ahí están para dar fe de mi labor las casi 300 publicaciones que van relacionadas en la bibliografía y que,

si Dios me da vida y lucidez algunos años más, espero que superen las 300. En todos ellos también he procurado superar el puro formalismo, pero he tratado siempre de inculcar a mis alumnos los dictados de Goya “dejando a cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba sin precisar a ninguno a seguir su estilo y método”.

Cabe preguntarse qué me ha llevado a estar tres años contratado como emérito y a solicitar la condición de honorífico. Aunque podría esgrimir varios motivos señalo como principal, no como suele decirse y oírse de algunos: “es que tiene vocación” -lo que por otra parte es cierto-sino que entiendo que es mi obligación entregar a los alumnos universitarios aquello que sé y conozco y no guardarlo con egoísmo. He procurado tener una regla de conducta siempre presente: lo primero es querer al alumno.

PUBLICACIONES

1969

Recensión a Charles Oman, *The Golden Age of Hispanic Silver. 1400-1665*, Londres 1968, *Archivo Español de Arte* 166 (1969), 209-210.

1974

"Sobre Antonio Fernández Cantero, platero madrileño de la primera mitad del siglo XVIII", *Archivo Español de Arte*, 185 (1974), 78-81.

"Plateros navarros de los siglos XVI, XVII y XVIII en Madrid", *Príncipe de Viana*, 134-135 (1974), 193-209.

"Un cáliz de Francisco Becerril en el Museo Arqueológico Nacional", *Archivo Español de Arte*, 186 (1974), 164-168.

"Tras el IV centenario de Francisco Becerril", *Goya*, 125 (1975), 209-301.

"Diego de Zabalza, platero del duque de Lerma y de la reina Isabel de Borbón", *Príncipe de Viana*, 140-141 (1975), 611-631. Con Ana Baruque Manso

"Sobre Juan de Arfe y Francisco de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, 190-191 (1975), 274-276.

1977

"Ensayo de catalogación razonada de la plata de Los Arcos", *Príncipe de Viana*, 146-147 (1977), 281-318.

"La custodia de Juan de Arfe en el Museo de Santa Cruz de Toledo", *Archivo Español de Arte*, 197 (1977), 9-29.

1978

Historia del Arte, Madrid 1978 (Ed. Bruño), 494 págs. (ISBN 84-216-0423-6 / ISBN 84-216-0419-8)

"Notas sobre la más antigua normativa profesional de los plateros sevillanos" en *I Congreso de Historia de Andalucía. 1976. Andalucía Moderna (siglos XVI-XVII)*. Actas, I, Córdoba 1978, 321-335. Con Blanca Santamarina Novillo

"La platería española en el siglo XIX: Estado de la cuestión, nuevas aportaciones, propuestas de investigación", en *II Congreso Español de Historia del Arte "El Arte del siglo XIX"*. Actas, Valladolid 1978, II, 91-104.

"Un cáliz gótico", *Arquitectura religiosa actual*, 56 (1978), 63-64.

"Fray Lorenzo de San Nicolás y la capilla de Nuestra Señora del Amparo en Colmenar de Oreja", *Goya*, 145 (1978), 28-33.

"En el tercer centenario de la muerte del platero real Luis de Zabalza", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XV (1978), 147-162.

1979

Platería religiosa en Úbeda y Baeza, "Premio Alfredo Cazabán 1976", Jaén 1979 (Instituto de Estudios Giennenses), 218 págs. (ISBN 84-00-04406-1) Con José María García López.

"Notes sobre la marcada de la plata a Espanya", *Daedalos*, IV (1979), 80-84.

"Cálices limosneros de los reyes españoles (siglo XIX)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVI (1979), 393-407.

"Plata y plateros en Santa María de Viana", *Príncipe de Viana*, 156-157 (1979), 469-495.

"Plata de vajilla: talleres castellanos", *Archivo Español de Arte*, 206 (1979), 145-168.

Poussin, Claudio de Lorena, Durero, Masaccio, en *Grandes de la Pintura*, Madrid 1979-1980, (Sedmay Ediciones), Fascículos 8, 9, 21, 52.

1980

Maestros del Arte, Barcelona 1980 (Ed. Salvat), 64 págs. (ISBN 84-345-7806-9)

"De las platerías castellanas a la platería cortesana" en *III Congreso Español de Historia del Arte*. Resúmenes de ponencias. Sevilla 1980, 77.

"Un catafalco rococó en La Torre de Esteban Hambrán", *Goya*, 155 (1980), 272-279.

"Retablos inéditos de Juan de Borgoña", *Archivo Español de Arte*, 209 (1980), 22-48.

"Nueva "Concepción" de Antolínez", *Archivo Español de Arte*, 209 (1980), 97-99.

"Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor de Vitruvio", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII (1980), 67-72.

1981

Catálogo de Platería. Museo Arqueológico Nacional, Madrid 1981 (Ministerio de Cultura), 294 págs. (ISBN 84-7483-226-8)

"Primera aproximación al platero Antonio Martínez", *Goya*, 160 (1981), 194-201.

"Apuntes para una historia de la platería en la basílica de San Gregorio Ostiense", *Príncipe de Viana*, 163 (1981), 335-384.

"Aspectos de la platería aragonesa en el Renacimiento", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV (1981), 29-38.

Recensión a José Carlos Brasas Egido, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid 1980, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XLVII (1981), 527-528.

1982

Platería en Historia de las artes aplicadas e industriales en España (coord. A. Bonet Correa), Madrid 1982 (ed. Cátedra), 65-158. (ISBN 84-376-0373-0)

"Propuestas metodológicas para el estudio del Arte de la platería en España" en *IV Congreso Nacional de Historia del Arte. "Tipologías, talleres y punzones en la Orfebrería"*. Ponencias y Comunicaciones (Resúmenes), Zaragoza 1982, 16-18.

"Noticias sobre carpinteros y armaduras del siglo XVI en parroquias rurales de la archidiócesis toledana" en *II Simposio Internacional de Mudéjarismo. Actas*, Teruel 1982, 215-222.

"Primera generación de plateros franceses en la Corte borbónica" en *"Influencias extranjeras en el arte español desde el románico hasta nuestros días". I Jornadas de Arte del Instituto "Diego Velázquez"*. Actas, Madrid 1982, 84-101.

"Marcaje de la platería española", *Arte Español. (Anuario de Arte)*, 7 (1982), 329-334.

"Piezas de platería en la pintura de Murillo", *Goya*, 169-171 (III Centenario de Murillo) (1982), 68-74.

"El platero francés Nicolás Chameroi, fundidor de la plata madrileña bajo José I", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIX (1982), 179-194.

"Retablos inéditos de Correa de Vivar", *Archivo Español de Arte*, 220 (1982), 351-374.

"Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVIII (1982), 327-350.

1983

Los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico de su organización corporativa (Tomo I), Madrid 1983 (Gremio de Plateros), XXIV + 430 págs. (ISBN 84-300-8539-4)

"Artes del metal" en *Arte mudéjar*, Granada 1983, s.p.

"De las platerías castellanas a la platería cortesana", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XI-XII (1983), 5-20.

"El platero Juan de Arfe y Villafaña", *Iberjoya* (número especial), 1983, 3-22.

1984

Platería y joyería votiva en El Pilar de Zaragoza, Zaragoza 1984 (CAI), 335-363 (ISBN 84-500-9730-4).

"Juan Antonio Domínguez, platero de la catedral de Toledo", en *IV Congreso Español de Historia del Arte "Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española"*. Actas, Zaragoza 1984 (CEHA), 335-363 (ISBN 84-600-3597-2). Con José María Prados García.

"De pastelero a pintor o el mito del Lorenés", *Lápiz*, 14 (marzo 1984).

"Piezas de platería en Santa María de Brihuega", *Iberjoya*, 13 (1984), 49-53.

Prólogo a *Enciclopedia de la plata española y colonial americana* [A. Fernández, R. Muñoz, J. Rabasco], Madrid 1984 (ed. de los autores), XI-XIII (ISBN 84-398-2413-0).

1985

Exposición de dibujos de exámenes de plateros. Madrid 1985 (Gremio de Plateros y Joyeros de Madrid), 40 págs.

"Varia canesca madrileña", *Archivo Español de Arte*, 231 (1985), 276-286.

Prólogo a *La iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma* [G. Rodríguez González], Madrid 1985 (Cabildo Insular de La Palma), 3-4 (ISBN 84-7490-132-4).

1986

“Platería madrileña del siglo XVI” en *Madrid en el Renacimiento*, Madrid 1986 (Comunidad), 233-266 (ISBN 84-505-4280-X).

Goya, Barcelona 1986, (Ed. Salvat), 251 págs. (ISBN 84-345-8240-6)

Arquitectura barroca del siglo XVII en Historia de la Arquitectura española IV, Barcelona-Zaragoza 1986 (Ed. Planeta), 131 págs. (ISBN 84-86498-4-X).

Ficha nº 135 en *Coralli, talismani sacri e profani, Catalogo della mostra “L’arte del corallo in Sicilia”* (Museo Pepoli. Trapani). Palermo 1986 (Ed. Novecento).

Fichas en *Thesaurus, Estudis. L’art als bisbats de Catalunya*, Barcelona 1986 (Caixa de Pensions), 283-289 y 299-301 (ISBN 84-7664-002-1).

“La colección de platería del museo parroquial de Santa Cruz de Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXIII (1986), 25-54.

“Platería religiosa madrileña” en *Cuadernos de Historia y Arte de la Diócesis de Madrid-Alcalá*, V (1986), 37-66.

“La exposición de pintura napolitana en Madrid”, *Goya*, 190 (1986), 219-227.

“Introducción a la colección de platería del Museo Lázaro Galdiano”, *Goya*, 193-195 (1986), 30-39.

1987

“La partición de bienes entre Francisco y Javier Goya a la muerte de Josefa Bayeu y otras cuestiones” en *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid 1987 (Amigos del Museo del Prado), 133-153 (ISBN 84-404-0045-41).

“Platería medieval en Navarra”, *Goya*, 196 (1987), 230-233.

“Platería madrileña subastada en Nueva York”, *Antiquaria*, 38 (1987), 52-55.

“Platería en la I Bienal Internacional del Anticuario en Madrid”, *Antiquaria*, 40 (1987), 60-66.

“Notas y precisiones sobre la platería hispanoamericana”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVIII (1987), 35-42.

“Dos “incunables” de la platería mexicana y varias observaciones sobre el marcaje en la capital virreinal durante los siglos XVI y XVII”, *Archivo Español de Arte*, 237 (1987), 35-54.

“Exposición de platería renacentista navarra”, *Goya*, 203 (1987), 286-291.

Prólogo a *La platería en Monforte de Lemos* [M. Sáez González], Lugo 1987 (Diputación provincial de Lugo), 5 (ISBN 84-86824-6).

1988

Los Faraces, plateros complutenses del siglo XVI, “Premio Ciudad de Alcalá”, Alcalá de Henares 1988 (Fundación Colegio del Rey), 292 págs. (ISBN 84-404-1979-1)

La Real Escuela de Platería de don Antonio Martínez, Madrid 1988 (Ayuntamiento de Madrid), 24 págs. (ISBN 84-7812-008-4)

“La platería madrileña bajo Carlos III”, *Fragmentos*, 12-13-14 (1988), 57-69.

"La exposición de Zurbarán en Madrid", *Cuenta y Razón* (1988), 115-118.

"Las mazas del Concejo madrileño", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXV (1988), 15-68.

Prólogo a *Velázquez* [A. de Beruete], Madrid 1988 (Cepasa), XVII-XXI (ISBN 84-404-1132-4).

Prólogo a *Plata y plateros en la iglesia de San Miguel de Jerez* [P. Nieva Soto], Jerez 1988 (CSIC, Centro de Estudios Jerezanos), 13-15 (ISBN 84-00-06942-0).

1989

Platería en Mirari. Un pueblo al encuentro del Arte, Vitoria 1989 (Diputación Foral de Álava), 355-443 (ISBN 84-7821-038-5).

"Los verdaderos artifices de la estatua de plata de San Ignacio de Loyola" en *La estatua de plata de San Ignacio de Loyola*, Bilbao 1989 (Fundación Bilbao Vizcaya), 45-56. Con Rafael Munoa.

"Plateros reales en la Corte borbónica española" en *Congreso "El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII"*. *Actas*, Madrid 1989 (Comunidad de Madrid), 207-216 (ISBN 84-451-0091-2).

"Inquisidores e ilustrados: las pinturas y estampas "indecentes" de Sebastián Martínez, el amigo de Goya" en *"El arte en tiempos de Carlos III"*. *IV Jornadas de Historia del Arte. Actas*, Madrid 1989 (C.S.I.C.), 311-319 (ISBN 84-381-0139-9).

Artificia Complutensia. Obras seleccionadas del patrimonio de la Universidad Complutense, Madrid 1989 (Universidad Complutense), 9-11, 14-16, 48-51, 70-75 (ISBN 84-7491-281-4).

"Carlos III en el Prado. Itinerario italiano de un monarca español", *Antiquaria*, 64 (1989), 66-69.

"Una exposición mogollona en el Pardo", *Antiquaria*, 64 (1989), 64-68.

"Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1670) y su familia", *Anales de Historia del Arte*, I (1989), 197-207.

1990

"Ignacio Griñón. Escribanía" en *Obras singulares*, Barcelona 1990, 5 págs.

"Platería hispanoamericana en el País Vasco" en *Los Vascos y América*, Madrid 1990 (Espasa Calpe-Argantonio), 106-116.

"Velázquez para todos", *Nueva Revista*, 2 (marzo 1990), 10-11.

"En el CCL aniversari del naixement del mestre argenter Francesc Pintó" (con M. Trallero), *D'Art* (Revista del Departamento de H^a del Arte de la Universidad de Barcelona), 16 (marzo 1990), 8999. Con Manuel Trallero.

"Antología de Bram van Velde en el Retiro", *Nueva Revista*, 4 (mayo 1990), 83.

"El arte en la corte de Nápoles en el siglo XVIII", *Nueva Revista*, 4 (mayo 1990), 84.

"Arte de nuestro siglo en museos neoyorquinos", *Nueva Revista*, 7 (septiembre 1990), 86.

"La colección Cambó al completo", *Nueva Revista*, 10 (diciembre 1990), 86-88.

"La entrada de la reina Ana en Madrid en 1570. Estudio documental", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVIII (1990), 413-451.

1991

"Rodrigo Gil y las obras de agua del Concejo Madrileño (15431574)", en *III Jornadas de Arte. "Cinco siglos de Arte en Madrid (XVXX)"*, Madrid 1991 (C.S.I.C., Editorial Alpuerto). 4960.

"Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios (varios documentos y un par de retratos velazqueños inéditos)", en "*Velázquez y el arte de su tiempo*". V *Jornadas de Arte*. Actas, Madrid 1991 (CEM del CSIC), 91108.

120 años de pintura española, Buenos Aires 1991 (Museo Nacional de Bellas Artes), 307 págs.

"Relicarios de brazo de S. Valero y S. Braulio y Cáliz de F. Carreras" en *El Espejo de nuestra Historia*, Zaragoza 1991 (Ayuntamiento de Zaragoza), 377 y 381.

"El platero Juan Bautista, con algunas observaciones sobre marcas y jarros sevillanos del siglo XVI", *Atrio*, 3 (1991), 2532.

"La ruina de los museos de España", *Nueva Revista*, 17 (septiembre 1991), 1417.

"Sobre el maestro de Zurbarán y su aprendizaje", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVII (1991), 490492.

Prólogo a *El obrador de escultor de Rafael de León y Luis de Villoldo* [M. Rodríguez Quintana], Toledo 1991, (Diputación Provincial de Toledo).

1992

Cinco siglos de platería sevillana, Sevilla 1992 (Ayuntamiento. Ed. Tabapress), CIV + 398 págs. (ISBN 84-7952-064-7)

Platería en la época de los Reyes Católicos, Madrid 1992 (Fundación Central Hispano. Ed. Tabapress), LIV + 259 págs. (ISBN 84-7952-089-2)

"Zurbarán" en *Veintitrés biografías de pintores. Museo del Prado*, Madrid 1992 (Ed. Mondadori), 247273.

"Introducción a la platería hispanoamericana en España", en *Platería hispanoamericana en la Rioja*, Logroño 1992 (Museo de la Rioja), 1124.

"Antonio de Arfe y la custodia de la catedral de Santiago" en *Galicia no tempo*, Santiago 1992 (Xunta de Galicia), 245259.

Fichas nº 194, 201, 245, 246, 279, 308 en *Arte y Cultura en torno a 1492*, Sevilla 1992 (Expo 92), 297, 283, 312313, 343 y 364.

"Froment Meurice en los albores del Segundo Imperio", *Antiquaria*, 93 (1992), 4048.

"Artistas rusos en Madrid", *Nueva Revista*, 24 (abril 1992), 8992.

1993

Platería en la catedral de Santo Domingo, primada de América, Madrid 1993 (Ed. Tabapress), 327 págs. (ISBN 84-7952-114-7) Con Andrés Escalera Ureña.

"Perspectivas sociológicas aplicadas al estudio de Velázquez", en *VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Actas, Mérida 1993 (C.E.H.A.), II, 821826.

"La colección Thyssen alquilada al Estado Español", *Nueva Revista*, 28 (feb 1993), 130143.

"Datos para una historia económica de la Real Fábrica de Platería de don Antonio Martínez", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIII (1993), 73122.

Prólogo a *Rejería en Segovia* [M.L. Herrero García], (Diputación provincial) Segovia 1993.

1994

"Noticias del bruselés Hans de Valx, relojero de Felipe II" en el *Congreso Nacional "Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos"*. Actas, I, Madrid 1994 (Universidad Complutense), 633653.

"Música, teatro y danza en los documentos relativos al real aposento en el AHN (Felipe III y Felipe IV)", en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid 1994 (Universidad Complutense), I, 325338.

Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Madrid 1994 (Caja de Madrid), 26230.

El Prado. Colecciones de Pintura, Madrid 1994 (Ed. Lumberg), 211350.

Ficha nº 53 en *Benedicto XIII, el papa Luna*, Zaragoza 1994 (Gobierno de Aragón), 217-218.

"Sobre el maestro de Ávila, pinturas inéditas de Juan Rodríguez fechadas en 1479", en *"Homenaje al profesor doctor don José M^a de Azcárate y Ristori"*, *Anales de Historia del Arte*, 4-5 (1993-1994), Madrid 1994 (Universidad Complutense), 599-567.

Fichas nº 77 y 210, *La paz y la guerra en la época del tratado de Tordesillas*, Burgos 1994 (Electa), 123124 y 252.

"Los artífices y las artes en Madrid en 1694", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIV (1994), 4777.

Prólogo a *Platería cordobesa* [M. Valverde Candil y M.J. Rodríguez López], Córdoba 1994 (Ayuntamiento de Córdoba).

Prólogo a *Pedro de Tolosa, primer aparejador de cantería del Escorial* [P. Rodríguez Robledo], Madrid 1994 (Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid).

Prólogo a *La platería burgalesa: plata y plateros en la catedral de Burgos* [M^a.T. Maldonado Nieto], Madrid 1994 (Fundación Universitaria Española).

Prólogo a *La platería americana en la isla de La Palma* [G. Rodríguez], Ávila 1994 (Caja Canarias).

1995

"Retablos de los siglos XV y XVI en la Comunidad de Madrid" en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid 1995 (Comunidad Autónoma Madrid), 29-58.

"Retablos del Hospital de Buitrago, Santa María del Paular, Robledo de Chavela, Colmenar Viejo, Capilla del Obispo (Madrid), Monasterio de San Lorenzo del Es-

corial" en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid 1995 (Comunidad Autónoma Madrid), 123-124, 126-128, 130-133, 144-149, 164, 168-170.

"Introducción a la Platería de la Catedral de Burgos" y fichas nº 30-38, en *Tesoros de la Catedral de Burgos*, Madrid 1995 (B.B.V.), 102-131.

"Platería", en *Fe y cultura en la provincia eclesiástica de Madrid*, Estrasburgo 1995 (Editions du Signe), 46-49.

"Un solo Pedro de Obregón (escultor real por tres meses)" en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid 1995 (Universidad de Valladolid), 311-314.

"Wiërick Somers I. Bandeja. Amberes 1629-1630", en *Museo del Prado. Últimas adquisiciones. 1982-1995*, Madrid 1995 (Ministerio de Cultura), 120-124.

Prólogo a *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O* [P. Nieva Soto], Rota 1995 (Fundación Alcalde Zoilo Ruiz Mateos).

1996

"Precios y salarios en Goya" en *Congreso internacional "Goya 250 años después (1746-1996)". Actas*, Marbella 1996 (Museo del Grabado Español Contemporáneo), 285-297.

"La mujer en el arte madrileño del siglo XVII" en *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte. Actas*, Madrid 1996 (CSIC), 179-186.

Fichas Becerril, Castro, Francisco, García Crespo, Martínez Barrio, Merino, Pina, Spain IX. Metalwork, en *The Dictionary of Art*, Londres 1996 (Grove).

"Jarros de pico en la platería hispánica (I)", *Antiquaria*, 136 (1996), 22-31.

"Jarros de pico en la platería hispánica (II)", *Antiquaria*, 137 (1996), 40-49.

"Noticias, observaciones y algo más que otro país de Juan de Solís", *Archivo Español de Arte*, 276 (1996), 423-433.

"X aniversario del Museo del Prado; Addenda et corrigenda iconographica", *Anales del Departamento de Historia del Arte*, 6 (1996), 311-325.

"Obras de los plateros adornistas Vendetti, Giardoni y Ferroni para la capilla del Real Palacio de Aranjuez", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVI (1996), 607-624.

1997

Giotto, Madrid 1997 (Ed. Debate), 134 págs. (ISBN 84-8306-003)

Platería Europea en España 1300-1700, Madrid 1997 (Fundación Central Hispano. Ed. Tabapress), 383 págs. (ISBN 84-89913-03-X)

"Orfebrería" en *La España Gótica. I.*, Madrid 1997 (Ed. Encuentro), 87-92.

"Los bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico Español" en *Patrimonio y Sociedad*, Valladolid 1997 (Hispania Nostra), 183-215.

"A propósito de Cuevas, el pintor", *Academia*, 84 (1997), 365-382.

"Primer documento biográfico de Francisco Collantes", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXIII (1997), 447-451.

Prólogo a *Simón Vicente* [P. Revenga Domínguez], Toledo 1997 (Ayuntamiento de Toledo).

1998

Anunciación (Báculo), ficha nº 10 en *María, fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco*, Zaragoza 1998 (Ibercaja), 106-109.

Fichas nº 183 y 184 en *Esplendor de España. 1598-1648. De Cervantes a Velázquez*, Zwohle 1998 (Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura), 254-255.

“Obras maestras recuperadas” en *Obras maestras recuperadas*, Madrid 1998 (Ministerio de Cultura y Fundación Central Hispano), 31-61.

“Paisaje de la platería virreinal” en *Platería iberoamericana. 1600-1880*, Buenos Aires 1998 (Eguiguren y Roseburg Antiques), 3-6.

“De zarzas toledanas (Correa, El Greco, Maíno)”, *Archivo Español de Arte*, 282 (1998), 113-124.

“Observaciones generales sobre entradas de cuatro reinas y una princesa en Madrid. (1560-1649)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVIII (1998), 17-36.

Prólogo a *El consulado de San Sebastián y los proyectos de ampliación de su puerto en el siglo XVIII* [M^a.I. Astiazaraín Achebal], San Sebastián 1998 (Kutxa).

1999

“Manuel Correa, platero de Felipe II” en “*El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*”. IX *Jornadas de Arte*. Actas, Madrid 1999 (CSIC) 347-361.

Fichas: Fuente; Jarro en *Arte y Saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*, Valladolid 1999 (MEC), 257 y 259.

“La Monarquía. Santiago, patrón de las Españas” en *Santiago. La Esperanza*, Santiago de Compostela 1999 (Xunta de Galicia), II, 123-139

“Menipo y Esopo en la Torre de la Parada” en *Obras maestras de Velázquez*, Madrid 1999 (Fundación Amigos del Museo del Prado), 141-167.

“Goya en Picasso”, en *Picasso y el arte español. Antecedentes y consecuentes*, Barcelona 1999 (Museu Picasso), 71-83.

Platería en Artes decorativas en España. II. Somma Artis XLV, Madrid 1999 (Espasa Calpe), 511-610 (ISBN 84-239-5489-7).

Prólogo a *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio* [A. Aranda Huete], Madrid 1999 (Fundación Universitaria española).

2000

Fichas nº 16 y 114 en *Fidei speculum. Arte litúrgico de la diócesis de Tortosa*, Barcelona 2000 (Caixa y Obispado de Tortosa), 58-59 y 170.

Platería en la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid 2000 (Fundación Lázaro Galdiano), 421 págs. (ISBN 84-923234-5-0)

“Juan Rodríguez de Babia, platero de Felipe II” en *Congreso Internacional “Felipe II y las Artes”*. Actas, Madrid 2000 (Universidad Complutense de Madrid), 657-672.

“Van Dyck y Velázquez: concluyen dos centenarios”, *Nueva Revista*, 67 (2000), 113-125.

2001

“Incarichi e premi che Velázquez ricevette da Filippo IV” en *Velázquez*, Roma 2001 (Fondazione Memmo, Electa), 97-119. (ISBN 88-435-7862-6).

“La decoración de la capilla alta: encargo, iconografía y análisis formal” en *La Santa Cueva de Cádiz*, Madrid 2001 (Fundación Caja de Madrid), 34-95. (ISBN 84-89471-12-6).

“La escultura en madera policromada” en *La Santa Cueva de Cádiz*, Madrid 2001 (Fundación Caja de Madrid), 152-167. (ISBN 84-89471-12-6).

“Otras obras artísticas” en *La Santa Cueva de Cádiz*, Madrid 2001 (Fundación Caja de Madrid), 168-187. (ISBN 84-89471-12-6).

“Las etapas cortesanas de Alonso Cano” en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Granada 2001 (Junta de Andalucía), 177-213. (ISBN 84-95183-63-2).

“La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción” en “*Las catedrales españolas en la Edad Moderna: aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*”. *Encuentros sobre Patrimonio*. Santiago de Compostela 2000, Madrid 2001 (BBVA y Antonio Machado Libros), 149-168. (ISBN 84-7774-932-9).

Fichas nº 2. “San Lorenzo vincitore su un re”; 23, “Capezzale con San Cristóbal”; 24 “Turibolo e navetta”; 45, “Ampolla e campanello”; 106, “Ostiario”; 107, “Ampolla” en *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, Milán 2001 (Edizioni Charta), 429, 468, 486-488, 502-503. (ISBN 88-8158-285-6)

Fichas nº: 39, 42, 43, 44, 49, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 66, 70, 71 en *Ars Sacra. Seu Nova de Lleida. Els tresors artístics de la catedral de Lleida*, Lleida 2001 (Ayuntamiento de Lleida), 85, 88-89, 93-94, 97-100, 103-105, 110-112, 116-118. (ISBN 84-89781-36-2)

2002

Fichas: “Custodia”. “Cáliz” en *Tradición y futuro. La Universidad de Valladolid a través de nueve siglos*, Valladolid-2002 (Caja Duero-Universidad de Valladolid), 211-212 y 215-216.

“Encargos y clientes de Alonso Cano en la corte de Felipe IV.I” en *Symposium internacional “Alonso Cano y su época”*. *Actas*, Granada 2002 (Junta de Andalucía), 107-115. (ISBN 84-8444-503-8)

“Encargos y clientes de Alonso Cano en la corte de Felipe IV. II” en *Alonso Cano. La modernidad del siglo de oro español*, Madrid 2002 (Fundación Santander Central Hispano), 73-89. (ISBN 84-89913-35-8).

“Las artes suntuarias en el reinado de Fernando VI” en *Fernando VI. Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza 1746-1759*, Madrid 2002 (MECD), 197-211. (ISBN 84-3699-3632-9).

“Platería en el reino de Jaén durante el siglo XVI”, en *Úbeda en el siglo XVI*, Úbeda 2002 (Fundación Renacimiento), 545-560. (ISBN 84-95244-08-X).

“Retablos de los siglos XV y XVI en la Comunidad de Madrid” en *Retablos de la Co-*

unidad de Madrid, Madrid 2002 (Ed. Comunidad Autónoma Madrid, 2ª ed.), 29-57. (ISBN 84-451-1011-X).

Fichas: “Retablos “del Hospital de Buitrago”, “Santa María del Paular”, “Robledo de Chavela”, “Colmenar Viejo”, “Capilla del Obispo (Madrid)”, “Monasterio de San Lorenzo del Escorial” en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid 2002 (Ed. Comunidad Autónoma Madrid, 2ª ed.), 123-124, 126-127, 130-133, 144-149, 164, 168-170 (ISBN 84-451-1011-X).

“Custodia sacramental de asiento. Juan de Arfe” en *Valladolid, capital de la Corte 1601-1606*, Valladolid 2002 (Cámara de Comercio e Industria y Ayuntamiento de Valladolid), 133-136 (ISBN 84-87831-35-7).

Fichas nº 63-66, en *Arte y poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento*, Madrid 2002 (MECD y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales), 437-439. (ISBN 84-95486-56-3).

Fichas: “Lorenzo Vaccaro. Europa”; “Diego de Ávila. Mazas”; “Pedro de Frías. Crismeras” en *La lección del tiempo*, Toledo 2002 (Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha), 28-31, 76-77, 172-173. (ISBN 84-7788-266-5).

Fichas nº 127 - 139 en *1802. España entre dos siglos y la devolución de Menorca*, Madrid 2002 (Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales), 342-352. (ISBN 84-95406-60-1).

Fichas en *Obras maestras de la colección Lázaro Galdiano*, Madrid 2002 (FSCH), 108-109, 113-115, 160-165, 178-179, 186-191, 208-209, 236-237. (ISBN 84-89913-40-4).

“Con el debido respeto. El desgobierno de los museos”, *Nueva Revista*, 82 (2002), 97-105.

Prólogo a *Las pinturas de la Corte de Felipe III. La Casa Real del Pardo* [M. Lapuerta Montoya], Madrid 2002 (Encuentro), 7-9.

Prólogo y “Nueva colección” en *Damián Garrido. Un orfebre del siglo XX* [F.J. Montalvo Martín], Madrid 2002, 9-12, 91-92 (Nueva colección). (ISBN 84-607-5831-1)

2003

“Las custodias toledanas” en *Corpus, historia de una Presencia*, Toledo 2003 (Catedral de Toledo), 273-285. (ISBN 84-932535-4-5).

“La exaltación de las Artes” en *La exaltación de las Artes*, Madrid 2003 (Fundación Santander Central Hispano), 11-24 (ISBN 84-89913-44-7).

Fichas: Floris, Tintoretto, Allori, van Dyck, Snyder, Polo, Bonavia, Romero de Torres y Picasso” en *La exaltación de las artes*, Madrid 2003 (Fundación Santander Central Hispano), 36, 38, 40, 50, 54, 72, 86, 114, 134 (ISBN 84-89913-44-7).

“La platería en la Corte madrileña de los Habsburgos a los Borbones” en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*, Murcia 2003 (Universidad de Murcia) 129-142. (ISBN 84-8371-398-5).

“Santiago. Luz de Europa” en *Luces de peregrinación*, Santiago de Compostela 2003 (Xunta de Galicia), 31-49. (ISBN 84-453-3699-1).

Prólogo a *La platería en Terra de Lemos* [M. Sáez González], Lugo 2003 (Diputación Provincial de Lugo), 7-8. (ISBN 84-8192-224-2).

“Estatua de Santa Elena” en *La ciudad en lo alto. Caravaca de la Cruz*, Murcia 2003 (Caja Murcia), 131 (ISBN 84-95726-21-1).

Fichas nº 136, 140, 148 y 150; en *Lumen canariense*, San Cristóbal de La Laguna, Tenerife 2003 (Gobierno de Canarias), II, 296-297, 304-305, 320-321, 324-325. (ISBN 84-7985-162-7).

2004

Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid, Madrid 2004 (C.A.M.), 346 páginas. (ISBN 84-451-2720-9).

“La Real Fábrica de Platería de Martínez” en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*, Madrid 2004 (Fundación Centro Nacional del Vidrio, Caja Madrid), 37-47. (ISBN 84-88044-26-7).

“Piezas de platería murciana en colecciones madrileñas” en *Estudios de Platería: San Eloy 2004*, Murcia 2004 (Universidad), 127-146. (ISBN 84-8371-474-4).

Fichas nº 10, 11 55 y 56 en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Santiago 2004 (Xunta de Galicia), 228-231 y 334-337. (ISBN 84-95486-95-4).

Fichas: “Custodia” y “Estatuas” en *Hasta el confín del mundo. Diálogos entre Santiago y el mar*, Vigo 2004 (Xunta de Galicia), 112 y 207. (ISBN 84-933373-5-8).

Fichas: “Taza de pie bajo”, “Jarro”, “Cántaro y tres bolas de votaciones”, “Caja”, “Escribanía” en *La herencia del pasado. Últimas adquisiciones del MAN (2002-2003)*, Madrid 2004 (Ministerio de Cultura), 137, 138, 140, 141 y 151. (ISBN 84-369-3857-7).

“Los Morenos. Una familia de plateros madrileños en el Antiguo Régimen”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLIV (2004), 331-357. Con Pilar Nieva Soto.

Prólogo a *El mate en América* [José y Javier Eguiguren], Buenos Aires 2004, 9-11.

2005

“Eucaristía, liturgia y platería” en *Camino de Paz. Mane nobiscum Domine*, Orense 2005 (Xunta de Galicia), 267-281. (ISBN 84-453-4072-79).

“Juan de Valladolid. Acetre” en *Ysabel. La Reina católica. Una mirada desde la catedral primada*, Toledo 2005 (Arzobispado de Toledo), 517-518. (ISBN 84-934253-4-6).

“Introducción” en *Colección Grupo Santander*, Madrid 2005 (Fundación SCH), 9-15. (ISBN 84-89913-68-4).

“Pinturas de Cranach, Tintoretto, Floris, Allori, Snyders, van Dyck, Camprobín, Polo, Keilhau, Bonavia, Romero de Torres y Picasso” en *Colección Grupo Santander*, Madrid 2005 (Fundación SCH), 18, 36, 38, 40, 54, 64, 76, 80, 90, 108, 208 y 246. (ISBN 84-89913-68-4).

“Platería eucarística hispánica: Vasos para la comunión de los legos y para dar lavatorio a los que comulgan” en *Estudios de Platería San Eloy*, Murcia 2005 (Universidad de Murcia), 125-141. (ISBN 84-8371-580-5).

Prólogo a *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII* [M^a F. Puerta Rosell], Madrid 2005 (Fundación Universitaria Español), 11-12. (ISBN 84-7392-593-9)

2006

El arte de la plata. Colección Hernández Mora Zapata, Murcia 2006 (Caja Murcia. Región de Murcia), 349 páginas. (ISBN 84-95726-53-X).

“Caravaggio, Michelangelo” en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid 2006 (Fundación Amigos del Museo del Prado), II, 623-624. (ISBN 84-95452-38-3).

“Carducho, Vicente” en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid 2006 (Fundación Amigos del Museo del Prado), II, 631-633. (ISBN 84-95452-38-3).

“La Junta de Calificación, Valoración y Exportación de bienes del Patrimonio Histórico Nacional (Historiadores y estetas, ¡bajad del limbo y hablemos de dinero!” en *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura. XVI Congreso Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A). Actas*, Las Palmas 2006 (Gobierno de Canarias), 85-94. (ISBN 84-96577-75-9).

“Donación de alhajas y ornamentos del médico Diego Mateo Zapata en 1731 a San Nicolás de Murcia (y noticias sobre tasadores en la Corte)” en *Estudios de Platería San Eloy 2006*, (coord. Jesús Rivas Carmona) Murcia 2006 (Universidad), 157-170. (ISBN 84-8371-642-94).

“La clientela del Bosco” en *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Madrid 2006 (Fundación Amigos del Museo del Prado), 97-125. (ISBN 84-8109-624-5).

Prólogo a *Recorrido artístico e histórico en la España moderna; los IX condes de Santisteban del Puerto* [G.M. Cerezo San Gil], Jaén 2006, 7-10. (ISBN 84-96047-49-0)

2007

“Rudesindus: en torno a la plástica de J. A. Ocaña Martínez” en *Rudesindus. El milenio recobrado. 1977-2007. Ocaña Martínez*, Orense 2007 (Diputación provincial de Ourense), 43-51. (ISBN 978-84-96503-55-7).

“Las andas y custodia del Ayuntamiento de Madrid (I. Estudio)” en *La custodia profesional de Madrid. Estudio y restauración*, Madrid 2007 (Ayuntamiento), 23-88, 273-298. (ISBN 978-84-7812-668-2).

“La vogue du mobilier d’argent: une origine espagnole?” en *Quand Versailles était meublé d’argent*, París 2007 (Château de Versailles), 186-191.

“Opere conservate e documenti sull’argenteria e i coralli siciliani in Spagna” en *Storia, critica e tutela dell’arte del Novecento. Un’esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale. Actas del Congreso*, Palermo 2007 (Salvatore Sciacia editore) 161-173. (ISBN 978-88-8249-254-8).

“Introducción”, en *Arte para un aniversario. Del Renacimiento al Noucentismo en la colección Santander*, Madrid 2007 (Fundación Botín-Fundación Santander), 15-21. (ISBN 978-84-96655-10-2).

“Lucas Cranach, Tintoretto, Pedro de Camprobín, Diego Polo, Julio Romero de Torres”, en *Arte para un aniversario. Del Renacimiento al Noucentismo en la colección Santander*, Madrid 2007 (Fundación Botín-Fundación Santander), 26-27, 30-31, 56-57. 58-59, 120-121. (ISBN 978-84-96655-10-2).

“Relicario de la Virgen del Cabello”; “Relicario de Felipe V de Francia y Juana de Borgoña”; “Relicario del Lignum Crucis”; “Relicario de la Espina de San Luis”; “Cáliz de Estrasburgo”; “Cáliz de Barcelona”; “Cruces procesionales”, “Báculo del papa Luna”, “Copa y plato” en *El Canciller Ayala*, Vitoria 2007 (Diputación Foral de Álava), 318-339, 380-381. (ISBN 978-84-7821-665-0).

El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández Mora Zapata, Murcia 2007 (Caja Murcia), 359 págs. (ISBN 978-84-45726-62-9).

“Los inicios del mueble de plata en Castilla” en *Estudios de Platería San Eloy 2007*, (coord. Jesús Rivas Carmona), Murcia 2007 (Universidad de Murcia), 425-436. (ISBN 978-84-8371-693-9).

“José Giardoni, platero y bronceador romano al servicio de Carlos IV”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLVII (2007), 73-98. Con Pilar Nieva Soto.

Prólogo a *Plata y plateros en Ciudad Real. 1500-1625* [J. Crespo Cárdenas], Ciudad Real 2007 (Diputación de Ciudad Real), 9-13. (ISBN 978-84-7789-238-5).

2008

“Velázquez el intruso” en *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso Pérez Sánchez*, Madrid 2008 (Museo del Prado -Fundación Focus Abengoa), 429-434. (ISBN 978-84-8480-122-1).

La cúpula Regina martyrum de la Basílica del Pilar de Zaragoza, Madrid 2008 (Fundación Caja Madrid), 133 págs. (ISBN 978-84-89471-34-1).

“Introducción” en *Del Greco a Picasso. Colección Santander*, Málaga 2008 (Universidad de Málaga - Fundación Banco Santander), 17-24. (ISBN 978-84-9747-249-4).

Cranach; Tintoretto; Polo; Romero de Torres; Picasso en *Del Greco a Picasso. Colección Santander*, Málaga 2008 (Universidad de Málaga- Fundación Banco Santander), 26-27, 30-31, 46-47, 76-77, 82-83. (ISBN 978-84-9747-249-4).

“La máquina de los Gaudines en Madrid (1772) y Lisboa (1782)” en *Estudios de Platería San Eloy 2008*, (coord. Jesús Rivas Carmona) Murcia 2008 (Universidad de Murcia), 205 - 214. (ISBN 978-84-8371-768-8).

“Precisiones sobre algunos retratos de Velázquez. En torno a Santa Rufina” en *Velázquez, de lo íntimo a lo cortesano*. Sevilla 2008 (Fundación Focus Abengoa), 66-79. (ISBN 978-84-8989-522-5).

“Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV”, *Anales de Historia del Arte*, 18 (2008), 111-139. (ISSN 0214-6452).

“Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo (1571-1626)”, *Anales de Historia del Arte*, nº extraordinario (2008), 167-183. (ISSN 0214-6452)

Prólogo a *La Platería de Reus y su Real Colegio* [A. Martínez Subías], Reus 2008 (Diputación de Tarragona). (ISBN 84-612-3206-2)

Prólogo a *Fray Lorenzo de San Nicolás: Arte y uso de Arquitectura. Edición anotada* [F. Díaz Moreno], Madrid 2008 (Instituto de estudios Madrileños). (ISBN 978-84-93-5195-5-1).

2009

“La Junta de Calificación, Valoración y Exportación de bienes del PHE; una vía de coleccionismo del Estado”, en *II Jornadas sobre “Patrimonio y Ciudad”*. Actas, Málaga 2009 (Museo del Patrimonio Municipal de Málaga).

“Miguel Calderón de la Barca, Pedro Vicente Gómez de Ceballos y la custodia del Millón de la catedral de Cádiz”, en *Estudios de Platería San Eloy 2009* (coord. Jesús Rivas Carmona), Murcia 2009 (Universidad de Murcia), 247-262. (ISBN 978-84-8371-767-4).

“La colección de platería Hernández-Mora Zapata” en *Espacios íntimos. Colección Ramírez-Navarro. Islas Canarias* (coord. M^a de los Reyes Hernández Socorro), Las Palmas 2009 (Gobierno de Canarias-Ayuntamiento de Málaga, La Caja de Canarias), 54-64 (ISBN 978-84-87832-79-6).

2010

“Platería” en *Baeza, Arte y Patrimonio* (coord. María F. Moral Jimeno), Baeza 2010 (Ayuntamiento de Baeza y Diputación de Jaén), 293-299. (ISBN 978-84-936900-0-7).

“Romano (h. 1830-1896) y Héctor (h. 1853-1910) Marabini, joyeros en Madrid” en *Estudios de Platería San Eloy 2010* (coord. Jesús Rivas Carmona), Murcia 2010 (Universidad de Murcia), 221-234 (ISBN 978-84-8371-867-4) .

“La colección Santander”, *Museo y Territorio* (Ayuntamiento de Málaga) 2-3 (2009-2010), 87-100. (ISSN 1888-4393).

“Noticias sobre plateros y joyeros activos en Madrid alrededor de 1900”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, L (2010), 123-142. Con Almudena Cruz Yábar.

2011

“Noticias de platería en el diario (1664-1674) del conde Pötting, embajador imperial en Madrid” en *Estudios de Platería San Eloy 2011* (coord. Jesús Rivas Carmona), Murcia 2011 (Universidad de Murcia), 173-184 (ISBN 978-84-8371-214-6).

“Ermitaños en el Buen Retiro en el siglo XVII” en *El Parque del Buen Retiro, Madrid*, Madrid 2011, (Instituto de Estudios Madrileños, CSIC), 167-179. (ISBN: 978-84-935195-4-4).

Velázquez, vida y obra de un pintor cortesano, Zaragoza 2011. (Caja de Ahorros de la Inmaculada), 409 págs. (ISBN: 978-84-968694-1-7).

2012

Prólogo a *Del reino de Nápoles a las clarisas de Monforte de Lemos* [M. Sáez González], Lugo 2012 (Diputación de Lugo), 6-9 (ISBN 84-8192-670-1).

“El fuero y el huevo. La liberidad de la pintura. Textos y pleitos”, en “*Sacar de la sombra lumbre*”. *La Teoría de la pintura en el Siglo de Oro 1560-1724*. Madrid 2012 (Museo del Prado) 173-202 (ISBN: 978-84-15289-57-9).

“Plateros aprobados e incorporados al colegio de San Eloy de Madrid (1 de enero de 1808)” en *Estudios de Platería San Eloy 2012* (coord. Jesús Rivas Carmona), Murcia 2012 (Universidad de Murcia), 161-176 (ISBN 978-84-15463-20-7).

2013

“Introducción” y fichas nº 1, 2, 3, 4, 6, 7, 11, 13, 14, 19, 44, 48, en *Od Kranaja do Picassa kolekeja Santander*. Museo Nacional Wroclaw, Madrid 2013 (Fundación Santander), 11-18. (ISBN: 978-83-87346-84-3).

“Comercio millonario del Estado español en el siglo XX: cuatro ejemplos y un botón de muestra” en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Barcelona (Trea), 2013, 89-98. (ISBN: 978-84-9704-699-2).

Fichas nº 1 (Grand calice. Juan Rodríguez de Babia), nº 5 (Paire de flambeaux d'autel. Juan Palacios), nº 11 (Ensemble de six flambeaux. Francisco Natale Juvarra), nº 12 (Ensemble de quatre vases avec-bouquets. Francisco Natale Juvarra), nº 15 (Calice. Damián de Castro), nº 17 (Reliquaire en cristal -d'une paire- avec son ecrin de marequin rouge doublé de velours de soie vert. Joaquín Giardoni) en *Trésor du Saint- Sépulcre*, Milán (Silvana Editoriale), 2013, 120-121, 124, 132, 133, 140, 142-143. (ISBN: 978-88-8366-2591-8).

“Relación de plateros activos en Madrid en 1861” en *Estudios de Platería San Eloy 2013* (coord. Jesús Rivas Carmona), Murcia 2013 (Universidad de Murcia), 161-172 (ISBN 978-84-16038-05-3).

“Marc Étienne Janety y las propuestas de una fábrica de platería en Madrid en 1786”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LIII, (2013), 291-330.

2014

“Piezas de platería aragonesa en época moderna en subastas internacionales recientes (2008-2011)”, *Ars & Renovatio*, 2, (2014), 154-163.

“Francisco Alonso (Madrid h. 1735- h. 1795) y las primeras piezas de platino en España” en *Estudios de Platería San Eloy 2014* (coord.. Jesús Rivas Carmona), Murcia 2014 (Universidad de Murcia), 134-145 (ISBN 978-84-16038-62-6).

Fichas nº 66 y 67 (Candelabros. Joan Matons. Arqueta de chapas. Anónimo de Augsburgo. ¿Leonhard Wucherer ?) en *A su Imagen*, Madrid 2014 (Centro Cultural de la Villa), 230-233 y 262-263 (ISBN 978-84-15931-14-0).

“Alonso Cano en Madrid” en *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias* (coord. José Policarpo Cruz Cabrera), Granada 2014(Universidad), 191-222 y 243-245 (ISBN 978-84-338-5689-0).

“Adquisiciones de mobiliario por el Estado español (2001-2007)” en *Diseño de interiores y mobiliario. Aportaciones a su historia y estrategias de valoración* (coord. Teresa Sauret Guerrero), Málaga 2014 (Universidad), 613-623 (ISBN 978-84-9747-741-3).

2015

Fichas: Custodia portátil, Portapaz, Copa con tapa en *Fernando II de Aragón*. Zaragoza 2015, 148-149, 250-251, 338-339 (ISBN 978-84).

“Constantes y variantes en la pintura sevillana de Velázquez” en *El joven Velázquez. A propósito de la Educación de la Virgen de Yale*, Sevilla 2015 (ICAS), 462-479 (ISBN 978-84-9102-009-7).

“Piezas de platería de la segunda mitad del siglo XVIII en la catedral de Las Palmas” en *José Luján Pérez. El hombre y la obra 200 años después* (coord.. M^º de los Reyes

Hernández Socorro) Las Palmas 2015 (Cabildo Insular), 275-299 (ISBN 978-84-92579-67-9).

“¿Falsificaciones o simples imitaciones? Comercio de platería en torno a 1900: Bonifacio Majadas” en *El reverso de la historia del arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)* (coord. Esther Alsina Galofre y Clara Beltrán Catalán), Barcelona 2015 (Trea), 115-126 (ISBN 978-84-9704-864-4).

“José Martínez Caro, platero de las Descalzas Reales de Madrid durante el reinado de Felipe V”, en *Estudios de Platería San Eloy 2014* (coord.. Jesús Rivas Carmona), Murcia 2015 (Universidad de Murcia), 109-124 (ISBN 978-84-16551-11-8).

“Goya, los cuadros de gabinete de 1793 y La Comedia Nueva”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LV (2015), 177-213 (ISSN 0584-6374).

2016

“Piero della Francesca”, *Descubrir el Arte* 2015 (2016), 18-27.

“Intervenciones y correspondencias de un artista en José Antonio Ocaña Martínez”, *Ars Naturale*, Madrid 2016 (Ministerio de Economía CSIC, MNCN), 19-25 (ISBN 978-84-6067531-0).

Recensión a Vidal de la Madrid Alvarez et alii, *El Santuario de Nuestra Señora de Covadonga*, Gijón, 2015, *Archivo Español de Arte*, 353 (2016), 101-103.

“La fe del patriarca Abraham” en *Las imágenes de la Biblia*, Madrid 2016 (Fundación Amigos del Museo del Prado) 147-166. (ISBN: 978-84-16771-21-9).

“Platería de plata y de oro en el Quijote” en *Estudios de Platería San Eloy 2016* (coord. Jesús Rivas Carmona), Murcia 2016 (Universidad de Murcia), 127-136 (ISBN 978-84-16551-44-6).

“Edwaert Collier (1642-1708). Vanitas” en *El arte de las naciones, El Barroco como arte global*, Puebla 2016 (Museo Internacional del Barroco), 124-125.

“Introducción” y fichas en *Colección Banco Santander*, Madrid 2016, 7-23 y nº 1, 26, 28, 36, 38, 40, 52, 62, 64, 66, 78, 84, 86, 94, 100, 150, 180. (ISBN 974-84-92543-84-7).

2017

“El platero real francés Juan Farquet (+1774)” en *Estudios de Platería San Eloy 2017* (coord.. Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata), Murcia 2017 (Universidad de Murcia), 179-194 (ISBN 978-84-17157-23-4)

“A recovered painting of Our Lady of the Immaculate Conception by Alonso Cano”, *Colnaghi Studies* 1 (oct. 2017), 72-85.

2018

Prólogo “Arte, Naturaleza, Ciencia: como en un espejo” en José Antonio Ocaña Martínez, *Estéticas Botánicas*, Madrid 2018 (CSIC. Real Jardín Botánico), 8-13.

“On a new Dead Christ on the Cross by Alonso Cano”, *Colnaghi Studies* 2 (mar.2018), 60-75.

“Arti e mestieri nel Chischiotte” en *Manso, Lemos, Cervantes. Letteratura, Arti e Scienza, Scienza nella Napoli del primo Seicento* (a cura di Roberto Mondola), Nápoles 2018, (Tullio Pironti), 17-38 (978-88-7937-756-0).

Prólogo a Bárbara Rosillo, *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVIII*, Sevilla 2018, (Diputación), 9-12 (ISBN 978-84-7798-418-4)

“El platero real Fernando Velasco (h. 1720-1787)” en *Estudios de platería San Eloy 2018* (coord.. Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata), Murcia 2018 (Universidad de Murcia).

En prensa

“Murillo en Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LVII (2017).

“Notas sobre clientela de Murillo” en *Congreso Internacional Murillo ante su IV Centenario. Actas*, Sevilla 2018.

“Las Indias en la vida y negocios de Murillo”, *Laboratorio de Arte*, 30 (2018).

Platería española e hispanoamericana en colecciones privadas. Murcia 2019 (Fundación Cajamurcia)

PLATERÍA Y PLATEROS DE PLATA



LA PLATERÍA EN EL MONASTERIO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA, DE YUSO (LA RIOJA)

Begoña Arrúe Ugarte, *Universidad de La Rioja*

begona.arrue@aurea.unirioja.es

La abadía benedictina de San Millán de la Cogolla contó desde época medieval con un tesoro de orfebrería de relevante valor material y artístico, cuyo origen se encuentra en la peregrinación al lugar de la cueva-oratorio y enterramiento del eremita Emiliano (473-h. 574), cuya hagiografía escribirá san Braulio (h. 635-640). Desde el siglo X, cuando se documentan las primeras formas constructivas del edificio mozárabe en los montes de Suso, hasta su ampliación con el románico de Yuso, o de abajo, en la segunda mitad del XI, las artes suntuarias tendrán un lugar primordial, pues servirán para la materialización de un foco de atención tanto religioso, como económico y político. La veneración de las reliquias de san Millán reclamará desde el principio un contenedor digno de su trascendente papel, y a ellas se unirán las de su maestro san Felices de Bilibio, y sus discípulos, así como las de numerosos santos y lugares diversos, que superarán el centenar de registros a comienzos del siglo XVI¹. El principal objetivo en la decoración y amueblamiento del edificio medieval de Yuso y el que reemplazará a este en el siglo XVI será el señalar en lugar preferente, la capilla mayor, el singular y cuantioso relicario monástico, que llegará a su punto álgido con la conclusión en el siglo XVII de la capilla de las Reliquias, configurada al más exuberante estilo barroco, tras el altar mayor, en el ámbito de desarrollo de la Contrarreforma.

La mayor parte del patrimonio de orfebrería reunido hasta el siglo XVIII desaparecerá a comienzos del XIX, durante los expolios generados por la Guerra de la Independencia. En 2002 traté de sistematizar los objetos registrados por las fuentes y aquellos escasos ejemplos conservados hasta el siglo XVI². Años después se publicaron algunos estudios sobre ello, a los que me referiré aquí, y después de las últimas obras de restauración integral de la iglesia (2007-2010)³, gran parte de la platería conservada en el monasterio se reunió en la denomi-

¹ Archivo del Monasterio de San Millán de la Cogolla (ASM), 0.2.2.4. Pergamino, 57,4x76,5 cm.

² ARRÚE UGARTE, Begoña, «Contribución del Real Monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja) a la historia de la orfebrería en España. Un relevante patrimonio de plata desaparecido», en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2002*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 49-73.

³ Financiadas por la Fundación Caja Madrid, la Fundación San Millán de la Cogolla y la Orden de Agustinos Recoletos. Proyecto de ejecución y dirección de obra: Óscar Reinares Fernández; supervisión del Proyecto Cultural y dirección del Plan de comunicación y difusión: Gabriel Morate Martín; empresa adjudicataria: UTE SAN MILLÁN (COMSA-INSITU).

nada Sala de Fábrica⁴, ubicada en los espacios de la primitiva sacristía, al sur de la cabecera de la iglesia, con el fin de albergar la documentación y hallazgos de los trabajos realizados. El objetivo de este estudio es informar sobre este conjunto de piezas y analizar el devenir de otras desaparecidas a partir de las fuentes historiográficas y manuscritas, continuando con la narración anteriormente iniciada hasta llegar al siglo XX.

La platería románica estaba representada por una Virgen-relicario de madera revestida con planchas de oro y adornada de piedras preciosas, conocida como de la Chapa de Oro o Nuestra Señora de las Batallas, que podría datar de mediados del siglo XI, si atendemos a las fuentes⁵, tal vez un precedente de otros ejemplos españoles románicos; un arca de reliquias de san Millán, de plata sobredorada, marfil, piedras preciosas y perlas, cuya cronología y autoría ha sido revisada en los últimos años, considerándose entre 1067 y 1076⁶, no anterior a 1080⁷ y entre 1070 y 1080⁸, y obra de los orfebres Engelram y Redolfo⁹, como ya apuntara Sandoval¹⁰; un arca de reliquias de san Felices, de plata, marfil, cristal y esmalte (entre 1090 y 1100)¹¹; un altar portátil con placas de filigrana de plata dorada (ss. XI-XII), conservado en

⁴ Fundación Caja Madrid, 2010: diseño museográfico FRADE ARQUITECTOS, S. L., Juan Pablo Rodríguez Frade; comisarios, Begoña Arrúe Ugarte, Javier Garrido Moreno y Óscar Reinares Fernández.

⁵ Véase SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, *Imaginería románica en La Rioja. Tallas de Cristo Crucificado y de la Virgen con el Niño*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2005, pp. 221-223.

⁶ BANGO TORVISO, Isidro G., «San Millán. ¡Quién narrara su vida! ¡Quién abrazara su cuerpo», en *La edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona. I. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2006, pp. 299-302; y *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias*, Logroño, Fundación San Millán de la Cogolla, 2007, pp. 54-59, 77 y 151-152.

⁷ MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, «Arca relicario de San Millán», en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel y PÉREZ GONZÁLEZ, José María (dir.), ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coord. científica), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. II, pp. 600-617.

⁸ SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, «Los marfiles del monasterio de San Millán de la Cogolla, una obra cumbre de la eboraria en el arte medieval hispano», en SALAS FRANCO, M^a Pilar, SAN FELIPE ADÁN, M^a Antonia y ÁLVAREZ TERÁN, Remedios, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación, estancia en Madrid y devolución a La Rioja (1931-1944)*, Logroño Instituto de Estudios Riojanos, 2009, pp. 401-406.

⁹ Representados en una de las placas (Museo Hermitage, San Petersburgo), y tradicionalmente identificados con los eborarios García y su discípulo Simeón. Se les supone originarios de Renania o Países Bajos, y pudieron establecerse en Nájera donde, como indicó José Gabriel Moya, se documentan otros orfebres (Nuño, Marguani, Almanius) a lo largo del siglo XI (MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *El arte en La Rioja. I. La Edad Media*, Logroño, Diputación de La Rioja, 1982, pp. 24-26 y "Arca relicario de San Millán...", p. 615).

¹⁰ SANDOVAL, Prudencio de, *Primera parte de las fundaciones de los Monesterios (sic) del Glorioso padre San Benito, que los Reyes de España fundaron... y de los Santos... que han florecido en estos Monesterios*, Madrid, Luis Sánchez, 1601, fol. 26 r.

¹¹ Véase MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Arca relicario de San Felices" en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel..., vol. II, pp. 617-624, y SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, "Los marfiles...", pp. 448-457.

el Museo Arqueológico Nacional (MAN)¹²; y un díptico de bronce y esmaltes, con Cristo Rey de cuatro clavos y Cordero místico, probable obra del siglo XII por la descripción que de él hace fray Andrés de Salazar, única fuente que lo cita¹³. Sin olvidar, la orfebrería perdida de una cruz, de la que se conservan tres brazos de marfil (uno en el MAN y dos en el Museo del Louvre), datados a finales del siglo X¹⁴, que fueron registrados en la sacristía de Yuso en enero de 1601¹⁵. Otras piezas completarían el ajuar, constatándose entre los siglos XI y XIII diversas donaciones de incensarios (uno de “arte lemosin”), cálices o lámparas, tal vez de plata o bronce, para la iluminación del relicario y los altares, confirmando solemnidad a ciertas fiestas litúrgicas, así como piezas de carácter civil, como vasos o copas de plata¹⁶. Por otro lado, es posible el incremento de objetos de culto con piezas procedentes de monasterios agregados, como apunta el padre Olarte respecto al de San Félix de Oca (1049)¹⁷, y se constatan asignaciones de platería a los prioratos de San Millán¹⁸, lo que hace pensar en un uso y confección de piezas continuado a lo largo de la baja edad Media, aunque con los consiguientes altibajos económicos relacionados con la situación histórica de la abadía¹⁹. Al final del siglo XV, el proceso de adopción de la reforma de la orden benedictina por la que el

¹² Véase FRANCO MATA, Ángela, “Obras medievales del Museo Arqueológico Nacional en la Exposición ‘La Rioja. Tierra Abierta’”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* (Madrid), t. XVIII, 1 y 2 (2000), pp. 227-230; NOACK-HALEY, Sabine y ARBEITER, Achim, “El condicionamiento histórico del repertorio monumental” en MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.) y ARRÚE UGARTE, Begoña (coord.), *Historia del Arte en La Rioja. II. Alta Edad Media. Románico y Gótico*, Logroño, Fundación Caja Rioja, 2006, pp. 35-36.

¹³ ASM, manuscrito de Fray Andrés de SALAZAR, *Historia de nuestro glorioso padre San Millán, monge y abbad de la orden de S. Benito, y patrón insigne de España, y de ésta su observantissima cassa. Recopilada de los libros gótico y otros no góticos pero muy antiguos, y de otras escrituras de su archivo*, 1607, lib. 3, cap. 11 (transcripción del archivero Juan Bautista Olarte (†2018), pp. 156-157, a quien agradezco su consulta y toda la ayuda facilitada, e.p.d.).

¹⁴ LITTLE, Charles T., “Arms from a procesional cross” en *The art of medieval Spain A.D. 500-1200*, New York, The Metropolitan Museum of Art: distributed by Harry N. Abrams, Inc., 1993, pp. 149-150, cat. n.º 74, y NOACK-HALEY, Sabine y ARBEITER, Achim, “El condicionamiento histórico...”, p. 33.

¹⁵ Archivo Histórico Nacional (AHN), Sección Clero, leg. 3102 (“Milagros, 0.2.1.4.”).

¹⁶ Véase ARRÚE UGARTE, Begoña, “Apuntes sobre patronazgo y conservación del patrimonio artístico del monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Los Monasterios de San Millán de la Cogolla. Actas de las VI Jornadas de Arte Riojano (San Millán de la Cogolla, 1998)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 124-126 y ARRÚE UGARTE, Begoña, “Contribución...”, p. 61.

¹⁷ OLARTE, Juan Bautista, *Manuscritos de San Millán de la Cogolla (759-1900)*, Monasterio de Yuso, 2009, CD, doc. 6, 12 y 13 (se mencionan cálices, cruces, incensarios y vasos de plata en documentos del siglo IX).

¹⁸ En 1240 el abad Juan entregó a los administradores del priorato de Cihuri un cáliz de plata, cuatro cruces, dos ciriales, un incensario, un acetre y dos ampollas (OLARTE, Juan Bautista, *Manuscritos...*, doc. 1209).

¹⁹ En 1392 el monasterio presentó una queja ante la Santa Sede por la usurpación de algunos cálices, junto con ornamentos litúrgicos, por parte de un subcolector de los derechos pontificios (PRADO, Serafín y ALESANCO, Tirso, *Archivo Abacial de San Millán de la Cogolla. Extracto cronológico*, Logroño, 1965, doc. 1057 y OLARTE, Juan Bautista, *Manuscritos...*, doc. 1578).

monasterio pasará a depender de la casa de Valladolid²⁰, coincidirá con el abadiado de Pedro Sánchez del Castillo (1477 a 1500) y una renovación del ajuar litúrgico. Así, promovió en 1483 la ejecución de un arca nueva de plata, con ocho figuras de relieve sobredoradas y delicado trabajo a lo gótico, que serviría para un número abundante de reliquias, y hacia 1485-1487, la de una cruz grande, dos cálices, un incensario y cuatro cetros, y la reconstrucción del arca de San Felices, reutilizando las piezas de marfil y cristal de la románica, según relatan los padres Salazar y Romero²¹, (siendo “muy poco lo que quedó de lo antiguo en la renovación, aunque algo”, escribirá Jovellanos)²².

En el siglo XVI el monasterio de San Millán será uno de los más influyentes de la Congregación, sólo superado por los de Oña y Sahagún²³, y se verá inmerso en la renovación completa del edificio medieval de Yuso, obras que no finalizarán hasta bien entrado el siglo XVII²⁴. La mayoría de los gastos se dedicaron a este proyecto constructivo, quedando pocos medios para otros complementarios de exorno de la arquitectura o incremento de objetos de culto, los cuales se abordarán en las últimas décadas²⁵. En 1522 el monasterio fue visitado por el General Diego de Sahagún, quien mandó que lo obtenido en misas y funerales se destinase a lo necesario en la sacristía²⁶. En la visita de 1564, cuando quedaban muchas obras por realizar, y ya se habían gastado más de setenta mil ducados, una manda similar quedaba limitada

²⁰ En abril de 1501, a instancia del abad de San Benito de Valladolid, se trataban de recuperar la plata y ornamentos sustraídos durante el encastillamiento de algunas personas disidentes en el monasterio (véase GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto, “Algunos apuntes sobre el monasterio de San Millán de la Cogolla a fines del siglo XV”, *Actas del Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja (Logroño, 2-4 de octubre de 1985)*, Logroño, Colegio Universitario de La Rioja, 1986, vol. 1, pp. 400-402; y los estudios de ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto, “Abadologio del monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos VI-XIX)”, *Studia monastica* (Barcelona), 42, 1 (2000), p. 194, y “Fernando el Católico y la reforma de los benedictinos y benedictinas españoles (1474-1516)”, *Anuario de Historia de la Iglesia* (Pamplona), 26 (2107), pp. 174, 176 y 180-181).

²¹ ASM, manuscrito sin fecha (finales del siglo XVIII) de Fray Plácido ROMERO, *Libro Tercero que trata de los Abades que ha tenido el Monasterio de San Millán desde su fundación hasta nuestros días, con los sucesos más memorables que acontecieron bajo el gobierno de cada uno, s.f.*, epígrafe nº 250.

²² JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Obras III. Diario Sexto (1795-1796). Itinerarios X al XII. X*, Madrid, BAE, 1956, t. LXXXV, p. 280.

²³ DIAGO HERNANDO, Máximo, “Situación económica de los monasterios benedictinos riojanos tras su incorporación a la congregación observante”, *Berceo* (Logroño), 133 (1997), pp. 90-91.

²⁴ Véase ARRÚE UGARTE, Begoña y REINARES FERNÁNDEZ, Óscar, “Construcción, ruina, reconstrucción y conservación de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja)” en HUERTA, Santiago (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Sociedad Española de Historia de la Construcción, Colegio de Arquitectos de Cádiz, COAATC, 2005, vol. I, pp. 87-98, y ARRÚE UGARTE, Begoña, “Entorno y dependencias conventuales del monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla de Yuso a mediados del siglo XVII” en GIL-DIEZ USANDIZAGA, I. (Coord.), *El pintor fray Juan Andrés Rizi (1600-1681). Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja. Actas de las VII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2002 pp. 201-227.

²⁵ ARRÚE UGARTE, Begoña, “Apuntes sobre patronazgo...”, pp. 132-138.

²⁶ ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto, “Visitas de Fray Diego de Sahagún a los monasterios de Sopedrán, San Millán y Silos (1522-23)”, *Wad-al-Hayara* (Guadalajara), 10 (1983), pp. 369-371.

a la medida de las posibilidades de la casa. No obstante, sí se ordena para la festividad del Corpus Cristi, la confección de unas andas para el Santísimo, “buenas y pesadas”, acordes con el adorno de las arcas de los Cuerpos Santos, y “muy doradas y graciosas”, así como candeleros de azófar para cada uno de los altares, “a manera de valustres con encaxes sin punta”, como se usaban en otras iglesias²⁷. Durante el último tercio del siglo XVI y comienzos del XVII se constata el interés de los abades por la reorganización y adecentamiento del preciado relicario, el cual había sido aumentado con piezas de relieve (brazos relicarios de san Benito y San Jorge, de plata y piedras preciosas, entre otras), traídas de Portugal por el abad Álvaro de Salazar entre 1586 y 1592, alguna confeccionada por plateros portugueses. A ellas añadió un báculo pastoral y un evangeliario, posiblemente el que iluminara fray Martín de Palencia y admirara Jovellanos, guarnecido de plata con grandes figuras de relieve de quinientos ducados de coste, según el padre Corral²⁸. Hasta ahora sólo había sido documentada la actividad del platero de Nájera Domingo González, con quien este abad concertó en agosto de 1589 la confección de un arca de plata para las reliquias de los discípulos de san Millán²⁹. También este platero sería el encargado de la apertura del arca de San Felices el 16 de octubre de 1605, durante el abadiado de Hernando de Amescosa³⁰ y de cerrar en 1609 el arca confeccionada en 1483, una vez que se trasladaron a ella los restos de santa Áurea y Amunia, bajados desde Suso en solemne procesión por el abad Diego de Salazar³¹. Si en principio relacionamos la obra conservada de Domingo González (templetes-custodia de Irache y catedral de Santo Domingo de la Calzada; arca de reliquias de San Íñigo del monasterio de Oña) con Juan de Benavente, los últimos estudios han permitido concretar las novedades de

²⁷ ASM, Visita a los Monasterios de la Orden de San Benito en España, año 1563-1564, fols. 478-493 (copia reprográfica de un manuscrito procedente del Instituto Valencia de Don Juan. Los visitantes de la Orden fueron fray Martín de Azpeitia y fray Antonio de Maluenda).

²⁸ CORRAL, Alonso de, *Istoria de la vida y milagros del glorioso S[anto] Domingo Abbad de Silos, Natural de la p[ro]vincia de la Rioja, hijo professo de S[an] Millán el Real de la Cogolla...*, manuscrito, [S.I: s.n. 1649], fol. 35 r. (digitalizado, Biblioteca Virtual de La Rioja; consulta: 28/02/2018).

²⁹ AHN, Sección Clero, leg. 3102 (0.2.1.23); véase ARRÚE UGARTE, Begoña, “Contribución...”, p. 63. Los restos de los discípulos Citonato, Geroncio y Sofronio habían llegado en 1454, procedentes de San Cristóbal de Tobía, y fueron trasladados al arca nueva en 1592, siendo abad Antonio de Córdoba. El testimonio del solemne acto, lamentablemente, no ofrece ningún dato sobre la presencia de un platero u otros artífices, y tan sólo comenta del arca de plata que estaba forrada de tafetán azul (ASM, 0.2.2.1. Pergamino, 55,4x35,5 cm).

³⁰ Esta labor la realizó en compañía del ensamblador Juan de Iriarte, quitándose primero la plata y luego la madera, “con instrumentos acomodados”, trabajo que tuvieron que realizar tanto por la parte superior, como por la inferior, debido a que una tabla de nogal “aplomaba” las reliquias (ASM, Documentos sueltos relativos al arca de San Felices, doc. 2 (es copia del expediente formado para el traslado de las reliquias de san Felices desde la Vega de Haro a la parroquia de Santo Tomás, efectuado el 24 de junio de 1811). Véase ARRÚE UGARTE, M^a Begoña, *Platería riojana: 1500-1665*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1993, t. I, pp. 150-151.

³¹ AHN, Sección Clero, leg. 3102 (0.2.1.22).

su estilo con el platero Francisco Merino y el obispo Fresneda³². Desconocemos todavía si este platero fue hijo del también najerino Pedro González³³, cuya presencia en San Millán en junio de 1574, podemos aportar ahora. A él le encargó el abad Pedro de Medina abrir en esa fecha el arca de 1483, trasladándose su contenido a los correspondientes relicarios, e introduciendo en ella los restos de santa Potamia³⁴, a los que se unirían los de Áurea y Amunia cuando la cerró Domingo González.

En la primera mitad del siglo XVII los esfuerzos por el acabado de la arquitectura, con algún que otro altibajo económico, se complementarán con los del mobiliario de los coros alto y bajo, o el conjunto de retablos de lienzo que pintará fray Juan Andrés Rizi, pero, de igual modo, con la confección de nuevas piezas de platería, que vendrían a renovar el ajuar existente, engrandeciéndolo. Las primeras contrataciones documentadas se firmaron con los plateros de Valladolid Juan de Nápoles y Juan Lorenzo, uniéndose el monasterio emilianense a la información conocida sobre su actividad. Así, siendo abad Andrés de Arce, el 28 de febrero de 1619 se concertó con Juan de Nápoles Mudarra³⁵ una cruz-guion de plata sobredorada, con su vara dorada y estriada, esmaltes en árbol y pie, e imágenes de Nuestra Señora en el anverso y de san Millán en el reverso, de la misma traza que el guion del monasterio de San Zoilo en Carrión de los Condes (Palencia)³⁶, y de un peso de 40 marcos más o menos. Asimismo, realizaría un incensario de igual peso y valor de otro existente en el monasterio. Ambas piezas debería entregarlas acabadas para Nuestra Señora de agosto de ese año³⁷. Surgen dudas

³² ARRÚE UGARTE, Begoña, "La actividad de Francisco Merino entre 1576 y 1578 y el legado de platería de fray Bernardo de Fresneda al convento de San Francisco en Santo Domingo de la Calzada" en FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.), *Polchvm. Scripta varia in honorem M^{re} Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra-Universidad de Navarra, 2011, pp. 119-129. Véase BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada de la platería burgalesa*, Salamanca, 1998, t. I, p. 409 y "Arqueta-relicario y reliquias de San Iñigo" en *Monacatus. Las Edades del Hombre. Monasterio de San Salvador. Oña (Burgos)*, Salamanca, 2012, p. 236, cat. 39.

³³ La actividad de este platero se documenta en distintas localidades riojanas entre 1565 y su muerte en 1599 en Viana (Navarra), a donde debió trasladar su taller. No se conocen obras suyas (ARRÚE UGARTE, M^{re} Begoña, *Platería riojana...*, t. I, pp. 152-153).

³⁴ AHN, Sección Clero, leg. 3102 y ASM, 0.2.1.25 [tachado 0.2.1.6]. Las reliquias de santa Potamia se habían trasladado al monasterio en 1573 desde la iglesia que se le había dedicado en Santurde, barrio de la localidad actual de San Millán de la Cogolla.

³⁵ Véase BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1980, pp. 204-205 y fig. 311 (cruz de Mucientes); y los trabajos de José Manuel CRUZ VALDOVINOS: "Platería" en BONET CORREA, Antonio (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 97; "Platería" en *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1989, p. 412; y "Platería" en BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.), *Artes Decorativas II. Summa Artis, vol. XLV*, Madrid, Espasa Calpe, S. A., 1999, cap. X, p. 596.

³⁶ En el convento de Santa Clara de esta localidad se conserva una cruz-relicario del tipo de la que realizara este platero para Ampudia (véase BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería palentina*, Palencia, Diputación de Palencia, 1982, p. 93).

³⁷ ASM, Juan López de Pedrosa, 1619-1620, tomo 4^o, leg. 6, fol. 83 r.-84 v. Las hechuras, plata y oro de la cruz se le pagarían a once ducados el marco, y las del incensario, a tres. Para el trabajo se le entregaron 53 marcos de plata de una cruz vieja que se deshizo y otras piezas, valoradas a 65 reales el marco.

respecto al cumplimiento de este contrato por Juan de Nápoles, ya que el 27 de septiembre de 1623 el abad y convento dio poder al padre Diego de Salazar, maestro en la universidad de Salamanca, para cobrar del platero y de su fiador Esteban Sánchez, la cantidad de plata y otros bienes de valor entregados para ciertas cosas que se había obligado a hacer³⁸.

García Chico publicó el concierto con Juan Lorenzo³⁹ de una custodia de bronce dorado, plata y esmaltes el 1 de noviembre de 1623 por 480 ducados⁴⁰. La fecha coincide con el segundo abadiado de Lucas Brizuela (1621-1625), de quien las fuentes monásticas informan que realizó una custodia y dos guiones, de 160 ducados de hechura⁴¹. Por las condiciones de la obra, tendría estructura en templete de dos cuerpos con cúpula sobre arcos apeando en ocho columnas y cuatro pilastras estriadas (en la línea de la que realizara Lorenzo para la catedral de Vitoria el mismo año). Llevaría de plata el ara, una urna y una figura en el segundo cuerpo, y abundante decoración de esmaltes, con las armas de San Millán en cuatro de los doce de la urna. Cabe destacar que para su confección se le entregó una traza firmada por el padre Alonso del Corral, antes mencionado, a cuyo parecer y del abad confió el novicio Benito Fernández la donación de doscientos ducados para unas andas de plata para el Santísimo en su testamento del 18 de agosto de 1623⁴². Otro contrato con Juan Lorenzo se firmó el 29 de septiembre de 1626 (segundo abadiado de Hernando de Amescoa) para la confección de tres pares de candeleros de altar (de 14, 10 y 8 marcos de peso), una naveta (de 3 marcos) y un incensario (de 5 marcos). Todas las piezas serían de plata labrada “al vsso moderno con sus sobrepuestos y esmaltes de plata fina y picados de lustre”. El 13 de marzo de 1627 el mayordomo encargado de pagar al platero los 2.300 reales acordados daba poder a un escribano de Valladolid para el recibo y pago de las piezas⁴³.

³⁸ OLARTE, Juan Bautista, *Manuscritos...*, doc. 7309.

³⁹ Véase BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana...*, pp. 206-208 y 234-236, fig. 340; los estudios de CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Platería”..., 1982, p. 118; “Platería”... 1989, p. 420 y “Platería”..., 1999, p. 596; y PÉREZ MARTÍN, Sergio, “Nuevas aportaciones al estudio de la platería vallisoletana y su difusión en la ciudad de Toro”, *BSAA* (Valladolid), LXXII-XXIII (2006-2007), pp. 135-136.

⁴⁰ GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 1963, pp.135-136. La actividad de Juan Lorenzo en la Rioja la recogí en ARRÚE UGARTE, M^a Begoña, *Platería riojana...*, t. I, pp. 246-247.

⁴¹ ASM, manuscrito de Fray Andrés de SALAZAR, *Historia...* Adiciones al libro 3^o, fols. 70 v.-72 r.

⁴² ASM, Juan López de Pedrosa, 1623-1624, tomo 6^o, leg. 8, fols. 16 r.-19 v. Otro novicio, fray Félix Moreno, dejará una manda similar el mismo día y con el mismo fin (OLARTE, Juan Bautista, *Manuscritos...*, doc. 7292 a 7295, 7566 y 7567).

⁴³ ASM, Juan López de Pedrosa, 1625-1627, tomo 7^o, leg. 9, fol. 26 r.-27 v. y fol. 48 r.-49 v. Se le pagaría a 30 reales el marco de plata y hechuras (1.200 reales en total) y para su realización le entregaron de plata vieja el pie de una custodia, cuatro candeleros pequeños, dos ciriales y otras menudencias (algo más de 39 marcos). La entrega de las piezas acabadas se fijó para el 1 de noviembre (candeleros) y Navidad (naveta e incensario); en esta última se le pagaría la deuda de las andas, ya entregadas (1.100 reales), y el resto, en Pascua de Resurrección de 1627.

En la segunda mitad del siglo XVII las nuevas confecciones se contratarán con plateros más próximos, bien de Santo Domingo de la Calzada o de Burgos. “Alhajar” la sacristía fue objeto de casi todos los abades, según narran las fuentes, concretando en este periodo la confección de cuatro cetros y cuatro pares de vinajeras de plata por parte de Benito Fernández del Corral (1649-1653), de una fuente y aguamanil de plata, de Benito Salazar (1661-1665), o la lámpara “de riquísima y notable hechura”, de veinte mil ducados de precio (4 arrobas y media de plata) que hizo su antecesor Ambrosio Gómez (1653-1657)⁴⁴. Esta lámpara la contrató con el platero de Santo Domingo de la Calzada Bernabé de Osma en 1656⁴⁵, y serviría para culminar el adorno de la capilla mayor, cuando se colocase el retablo. Otras lámparas de plata adornaban la iglesia, siendo otro platero de Santo Domingo, Lázaro de Torrealba⁴⁶, el encargado de su limpieza y aderezo en 1685, junto con el de acetre e incensarios⁴⁷. Al hijo de este platero, Bartolomé, le pagará el monasterio en 1692 por la traza de unos candeleros, pero al mismo tiempo pagó por otra en Madrid⁴⁸. Bartolomé de Torrealba se encontraba entonces al servicio del platero y contraste de Burgos Silvestre Ruiz de Sagredo⁴⁹, con quien el abad José Muro concertó el 9 de mayo de 1692, la confección de seis candeleros y una cruz de plata, de siete libras cada pieza, de acuerdo a la “ydea, traza y planta” entregada, y de la hechura de los del convento de Miraflores de Burgos. El 25 de julio se ratificó el contrato, comprometiéndose

⁴⁴ ASM, manuscrito de Fray Andrés de SALAZAR, *Historia... Adiciones al libro 3º* (fol. 71 r.). Este abad también donó un crucifijo de bronce dorado de dos mil reales.

⁴⁵ ARRÚE UGARTE, M^a Begoña, *Platería riojana...*, t. I, p. 185, t. II, pp. 497-498, doc. 35 y “El tesoro de platería de la catedral de Santo Domingo de la Calzada” en AZOFRA, Eduardo (ed.), *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente, Actas del III Simposio sobre la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Salamanca, Gobierno de La Rioja, Ayuntamiento de Santo Domingo de la Calzada, Fundación Caja Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, p. 242; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Platería”..., 1999, p. 602; y ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería de la Colección Várez Fisa, Obras escogidas, siglos XV-XVIII*, Madrid, Tf editores, 2000, p. 116. Es muy probable que el pleito que mantenía el monasterio con los herederos de Osma en 1659 (OLARTE, Juan Bautista, *Manuscritos...*, doc. 9510), quienes debían devolver 33 onzas de plata, más una cuchara y una vinajera, estuviese relacionado con el aumento de peso y precio de la lámpara, pues si en el concierto se fijaban mil onzas (algo más de 28 kg), casi había duplicado la cantidad (más de 51 kg), al decir de Alonso del Corral.

⁴⁶ Para este platero véase ARRÚE UGARTE, Begoña, “El tesoro de platería...”, pp. 246-247.

⁴⁷ AHN, Sección Clero, libro 6035, Libro de gasto del real monasterio de San Millán de la Cogolla (1676-1769), fol. 54 v.-55 r. Torrealba recibió 53 reales por estos trabajos, utilizando plata de un tazón, un barquillo, cuatro cucharas y otras piezas viejas, y permaneciendo en el monasterio veinte días con dos muchachos, lo que importó 75 reales de manutención.

⁴⁸ AHN, Sección Clero, libro 6035, fol. 73 r.

⁴⁹ Ruiz de Sagredo fue contraste, marcador y ensayador entre 1699 y su fallecimiento en 1728 (MALDONADO NIETO, María Teresa, *La platería burgalesa: plata y plateros en la catedral de Burgos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994, pp. 122 y 173-175), y quien examinó a Bartolomé de Torrealba, a su vez nombrado examinador para Logroño en 1738 (ARRÚE UGARTE, Begoña, *La platería logroñesa*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pp. 27, 28 y 83). Victoria E. HERRERA HERNÁNDEZ ha documentado el diseño y ejecución de unas andas para la catedral de Calahorra, y otros datos biográficos de Ruiz de Sagredo en su tesis doctoral *El Arte de la Platería en la catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX* (Logroño, julio de 2017, Departamento de Ciencias Humanas, Universidad de La Rioja).

dose el platero burgalés a entregar la obra para el 11 de noviembre de ese año⁵⁰, obra que fue examinada por un platero de Logroño y que debió superar el peso concertado, ya que suscitó una demanda del platero ante el General de la orden, siendo gratificado en 1693 y 1694 para que cesase en ella⁵¹. Al mismo tiempo, se realizaron, al parecer en Burgos, otros seis candeleros de azófar dorados para el altar mayor⁵². Este juego debe ser el mismo de bronce que el abad José Fernández había mandado hacer con el dinero del espolio del obispo de Barcelona Benito de Salazar, autorizándole el Consejo el ajuste de su dorado con el platero de Santo Domingo, lo que era necesario para su servicio en el altar mayor⁵³. Este platero fue Lázaro de Torrealba, que trabajaba en compañía del platero Diego de la Carrera, vecino de Belorado, quien se comprometía a pagarle en julio de 1693 los 184 reales que le correspondía devolver del exceso de lo recibido “por la fábrica de los candeleros”. En la misma carta de obligación Carrera dice haber sido el encargado del dorado de los candeleros y estar satisfecho de lo recibido por la lámpara que, junto con Torrealba, habían hecho para el monasterio⁵⁴. Tal vez era la lámpara que lucía en la capilla de san Benito, pagada asimismo con parte del espolio del obispo Salazar⁵⁵. Torrealba cobró también por el dorado de cuatro candeleros pequeños de bronce, así como por la limpieza de la lámpara grande, algunos remiendos y la confección de seis tenedores de plata⁵⁶. Pocos años después, en septiembre de 1695, el Consejo del mo-

⁵⁰ Archivo Histórico Provincial de La Rioja (AHPLR), Valle de San Millán, Gabriel de Villanueva Zaldúa, 1692-1694, leg. 1948, fol. 95 r. y v. La obra se le pagaría a 6 ducados y medio la libra de plata, y para su confección recibió 35 libras menos una onza de plata blanca, 50 doblones de oro y una cruz (véase ARRÚE UGARTE, Begoña, “La platería del Barroco al Rococó y el Neoclasicismo”, en MOYA VALGANÓN, José Gabriel (dir.)...*Historia del Arte en La Rioja. IV. Los Siglos XVII y XVIII*, Logroño, Fundación Caja Rioja, 2009, p. 448).

⁵¹ AHN, Sección Clero, libro 6035 (se deja de foliar a partir del fol. 75 r.). Cuentas del primer trimestre de 1693: los candeleros y cruz de plata pesaron 59 libras y media, costando 5.895 reales la plata y 4.254 reales las hechuras. En las cuentas del segundo semestre de 1693 y primero de 1694, se registra el pago de 74 reales y 240 reales a Ruiz de Sagredo, respectivamente. En enero de 1694 se pagó a un platero de Logroño por revisar los candeleros de plata y la adición de plata en una cruz, pero no se anota su nombre.

⁵² AHN, Sección Clero, libro 6035, s.f. Cuentas del primer trimestre de 1693. Los candeleros de azófar (se advierte que esta palabra corrige otra anterior), de 96 libras de peso, costaron 1.440 reales, y su dorado 3.600 reales. Se pagaron 20 reales por el porte desde Burgos.

⁵³ AHN, Sección Clero, libro 6083 (Libro de Actas del Consejo desde 1684 a 1703), fol. 84 r.

⁵⁴ AHPLR, Valle de San Millán, Gabriel de Villanueva Zaldúa, 1692-1694, leg. 1948/1, fol. 99 r. y v. (Fue testigo el platero Silvestre Ruiz de Sagredo, que se documenta como residente en el valle en esta y otras escrituras).

⁵⁵ Según la obligación de 1703 del monasterio con los herederos para su mantenimiento en la capilla, era “de pesso de arroba y media de plata, poco más o menos, de buena hechura, quadrada, con quatro escudos dorados con las armas del yllustrísimo señor don fray Benito de Salazar” (AHPLR, Valle de San Millán, Gabriel de Villanueva Zaldúa, 1702-1705, leg. 1952/1, fol. 104 r.-106 v.; véase también, AHN, Sección Clero, Libro 6083, fol. 134 r.).

⁵⁶ AHN, Sección Clero, libro 6035, s.f. Cuentas de enero de 1694. Se pagó a Torrealba 1.230 reales por el dorado de los candeleros y 180 por los otros trabajos, y a Carrera, 50 reales de gratificación por el dorado de los seis candeleros.

nasterio decidió comprar en Madrid las alhajas necesarias para la sacristía⁵⁷. En el capítulo de donaciones del siglo XVII se documentan 30 escudos de fray Gabriel de Mañaria para la hechura de un cáliz y unas vinajeras en marzo de 1601⁵⁸; 30 ducados de fray Gregorio de Mauleón para la adquisición de otro cáliz en octubre de 1613; el legado de plata del escribano Diego de Miranda en 1616⁵⁹; un agnus grande de bronce, un jarro y un salero de plata de la condesa de Nieva, que se recogerían en Madrid en 1621⁶⁰; una jarra de plata del capitán Mateo de Murga en 1687⁶¹; y una maza y un cáliz de plata sobredorada, manda testamentaria del cardenal Aguirre del 15 de enero de 1699⁶².

Sobre la platería del siglo XVIII contamos con más noticias documentales, debido a la conservación de un mayor número de fuentes. Muchas de ellas proceden del Libro de Sacristía conservado con noticias desde 1713 a 1774⁶³. El registro de piezas restauradas a cargo, generalmente, de talleres de Nájera y Santo Domingo de la Calzada (adiciones, fundiciones, dorados, o composiciones diversas) es muy abundante, especialmente vinajeras, pero también de las arcas o la cruz grande, por lo que no vamos a detallarlas aquí. En cuanto a nuevas confecciones y plateros documentados, la primera fue la de seis varas de plata para el palio encargada el 26 de febrero de 1710 al entonces vecino de Nájera Bartolomé de Torrealba⁶⁴. Otro nuevo contrato se registra el 27 de octubre de 1724 con Silvestre Ruiz de Sagredo para la confección de un juego de seis candeleros y cruz, de acuerdo a una "planta" firmada por él y los poderhabientes del monasterio, trabajo que finalizaría el 15 de febrero de 1725⁶⁵. En 1730 se pagaron al platero de Santo Domingo de la Calzada Pedro Ortiz las hechuras y dorado de un copón grande, y de una caja para el viático⁶⁶. Así mismo, se registran diversas obras nue-

⁵⁷ AHN, Sección Clero, Libro 6083, fol. 109 r.

⁵⁸ AHPLR, Valle de San Millán, Diego de Miranda, 1599-1604, leg. 1934, fol. 49 r.-50 v.

⁵⁹ OLARTE, Juan Bautista, *Manuscritos...*, doc. 5910 y 6118.

⁶⁰ ASM, Juan López de Pedrosa, 1621-1622, tomo 5^o, fol. 21 r.-22 v.

⁶¹ AHPLR, Valle de San Millán, Gabriel de Villanueva Zaldúa, 1683-1687, leg. 1888, fol. 120 r. y v.

⁶² AHN, Sección Clero, Carpeta 1055, fol. 9 r. y v.

⁶³ AHN, Sección Clero, libro 6027, s.f. (en adelante me remito a esta referencia en aquellas noticias sin cita).

⁶⁴ A HPLR, Valle de San Millán, Diego de Barrueta, 1703-1729, leg. 1955, fol. 15 r. y v. (se le pagarían a doce cuartos cada onza de plata, y debería entregarlas para el 15 de mayo).

⁶⁵ ASM, Gabriel de Villanueva Zaldúa, 1720-1725, leg. G 21, fol. 89 r.-90 v. (la altura de las piezas sería de una vara menos tres dedos y el peso entre 90 y 85 onzas de plata cada pieza, que se le pagarían a 26 reales de plata y hechuras por onza. El platero se comprometió a llevar a Burgos la plata entregada para la obra (672 onzas de plata vieja, según recibo del 5 de noviembre). Era abad Diego Estefanía. En el segundo semestre de 1726 se pagaban al platero 386 reales que aún se le adeudaban por esta obra.

⁶⁶ Por esta obra, de peso total de 27 onzas y cinco ochavas, recibió 240 reales, y para su confección le entregaron un copón y caja anterior, seis cucharas, un tenedor y la guarnición de plata de un coco (AHN, Sección Clero, libro 6027, s.f.). Sobre este platero, cuya actividad se documenta entre 1705 y 1744, véase ARRÚE UGARTE, Begoña, "El tesoro de platería...", pp. 246-247.

vas de plata, tanto de talleres probablemente locales⁶⁷ como madrileños⁶⁸. A finales de 1753 tenemos noticia del encargo de diversas alhajas de plata al platero de Madrid Pedro Baucó por parte del monje y escritor de San Millán fray Diego Mecoleta, con 2.828 reales que le entregó. El 24 de noviembre de 1755 Mecoleta confesaba haber recibido sólo un cáliz y patena dorados, y unas vinajeras, bandeja y campanilla de plata, dando poderes para la reclamación al platero del resto de las piezas, o la devolución del dinero restante⁶⁹. Es muy probable que el platero referido fuese Pierre Gaulmar Desboucotz, o Pierre des Boucotz, del que dio noticia José Manuel Cruz Valdovinos⁷⁰, habiéndose castellanizado su nombre.

En la segunda mitad del siglo XVIII la obra más significativa fue la confección del frontal de plata del altar mayor, la cual había sido motivada por la pérdida de los frontales en un incendio ocurrido en 1766. El Consejo conventual decidió el 6 de abril de ese año encargarlo al platero Félix de Soto⁷¹, a quien habían visto dibujar bien y con prontitud a medida el altar, pagándole a siete reales la onza de plata de hechura, y a diez, las láminas con efigies de santos doradas. El 20 de octubre de 1767 el platero llegó a San Millán con el frontal, obra reconocida y contrastada en Logroño⁷². Soto volverá a trabajar para el monasterio en 1773 en la limpieza del frontal y otros arreglos en cálices, arañas y vinajeras. Con anterioridad se constata la compra en 1759 de una crismera en Madrid, la realización por un platero de la Calzada de la copa de un cáliz, una patena y unas vinajeras con platillo en 1760, la de una cuchara de plata en 1763, de otros cuatro pares de vinajeras en 1765, de tres más en 1766 y, como curiosidad, cara a la conservación de este patrimonio, de dos escobillas para limpiar la plata en 1774⁷³.

⁶⁷ Caja para la reliquia de san Segismundo (1723); candeleros de bronce para los altares y otra obra de plata indeterminada, en un taller de Nájera, tal vez el mismo de Torrealba (1724); patena y cuatro corchetes de capa (1726); cuchara de naveta y otros dos corchetes (1728); viril (1739); dos bandejas (1741) y campanilla para el altar mayor (1750).

⁶⁸ Caja (1733), tres sacras (1747) y una araña (1750).

⁶⁹ AHPLR, Valle de San Millán, Agustín de Palomares, 1755-1757, leg. 1962/2, fol. 7 r. y v.

⁷⁰ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel "Primera generación de plateros franceses en la corte borbónica", *AEA* (Madrid), 217 (1982), pp. 84-99, y "Platería"... 1982, p. 127; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y ESCALERA UREÑA, Andrés, *La platería de la catedral de Santo Domingo, Primada de América*, Santo Domingo/Madrid, Eugenio Pérez Montás editor, 1993, pp. 61, 164-168 y 305-306, cat. n.º 86 y 87 (recoge su biografía y marca personal, junto con las de Méjico, a donde debió trasladarse hacia 1760). Véase también FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNO, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1985 (2ª ed.), pp. 274 y 575.

⁷¹ Sobre este platero véase ARRÚE UGARTE, Begoña, *La platería logroñesa...*, pp. 82-83; ARRÚE UGARTE, M. B., "La platería del Barroco...", pp. 433, 435, 440 y 442; y CALATAYUD FERNÁNDEZ, Elena, y GONZÁLEZ BLANCO, Antonino, *La iglesia parroquial de Medrano. Arquitectura, ornamentación e historia*, Logroño, Ayuntamiento de Medrano, 1991, pp. 166-173.

⁷² AHN, Sección Clero, libro 6085 bis (Libro de Actas del Consejo, 1727-1773), s.f. En total pesó 3.319 onzas y media (cerca de 95 kg y medio). Por el Libro de la Sacristía sabemos que se le dio una gratificación de 1.440 reales en 1767, costando el asiento y bruñido por parte de oficiales 180 reales.

⁷³ Desconocemos si se llevaría a cabo una peana de plata para la Virgen que proponía un devoto, dos bandejas que querían hacer unos monjes o la renovación de los seis cetos de los caperos con la plata vieja de otra bandeja, según actas del Consejo de junio de 1773 y marzo de 1774 (AHN, Sección Clero, libro 6085 bis, s.f. y libro 6082, s.f.).

El estado de la platería monástica durante el siglo XIX corre paralelo a los avatares de los edificios de Suso y Yuso en un largo siglo de periodos de exclaustración, desamortización, abandono y reutilización, primero por el Colegio de Misioneros Franciscanos de Bermeo (1866-1869) y después por el Colegio de Agustinos Recoletos de la provincia de San Nicolás Tolentino (1878). La mayor parte de las riquezas materiales comentadas hasta aquí desaparecerán en el expolio de 1809⁷⁴. No obstante, la iglesia permaneció como parroquia y los benedictinos se afanaron en la protección de las reliquias, despojadas ya de sus ricos contenedores, y en completar con nuevas piezas el ajuar necesario hasta su definitiva salida en 1835⁷⁵. Los inventarios de desamortización son muchos y diversos, y exigirían un estudio pormenorizado. A ellos se une una extensa documentación custodiada en el Archivo de San Millán, de Yuso, diferenciándose los fondos propios de la parroquia (sacramentales, cuentas de fábrica, actas, cofradías, etc.), de los del Colegio y Orden de Agustinos Recoletos⁷⁶. Mencionaré aquí tan sólo que los bienes de plata en 1835⁷⁷ se limitaban en Yuso a cuatro cálices (uno con el pie de bronce), cuatro pares de vinajeras con salvilla, una custodia, un incensario, naveta y cuchara, dos copones, un portapaz y tres crismeras, manteniéndose de bronce los candeleros del altar mayor y seis más, sacras en todos los altares, dos lámparas, seis campanillas, un acetre e hisopo; en Suso, sólo una caja y un cáliz de plata con el pie de bronce, y dos candeleros de bronce⁷⁸. En el inventario de la parroquia realizado a la entrada de fray Federico Serrano en 1895⁷⁹, se conservaban gran parte de las piezas de plata y bronce, excepto portapaz, incensario y naveta, pero a ellas se sumaba el depósito de alhajas que hizo Crisanto García⁸⁰, natural de San Millán y residente en Sevilla, que fue inventariado en 1847 y 1869⁸¹. Las alhajas de plata remitidas fueron: custodia grande, cáliz, patena y cucharilla, juego de vinajeras, dos crismeras, otra pequeña, un coponcito con su tapa y una corona para Nuestra

⁷⁴ Véase GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios*, Logroño, Sucesor de Delfín Merino (Hijo), 1929, pp. 56-62; AVELLANEDA, Miguel, *El Escorial de La Rioja. Riquezas de su archivo histórico*, Monachil (Granada), Talleres tipográficos de "Santa Rita", 1935, pp. 88-119 y PEÑA, Joaquín, *San Millán de la Cogolla. Páginas de su historia*, Logroño, Ochoa, 1980 (reed. 1994), pp. 175-182.

⁷⁵ Se harán nuevos: cálices, incensarios, candeleros, acetre, ciriales, báculo, portapaces, aguamanil o corchetes para capas, al igual que florones de hojalata para adorno del altar mayor (Véase ARRÚE UGARTE, Begoña, "Apuntes sobre patronazgo...", pp. 159-160).

⁷⁶ Mi agradecimiento a las historiadoras del arte M^a Jesús Martínez Ocio, M^a Cruz Navarro Bretón y Cristina Sáenz de Pipaón Ibáñez por su constante colaboración en la revisión de fuentes documentales de este archivo.

⁷⁷ ASM, Libro de asuntos varios, descosido y Carpeta de Inventarios sobre la "desamortización" de 1836, s.f.

⁷⁸ En la mayordomía y comedor de la cámara de Yuso se inventariaron un trinchante y tres cuchillos con mango de plata, y seis cucharas de plata (AHN, Sección Clero, Secular-Regular, leg. 3194).

⁷⁹ ASM, Archivo de la parroquia, N^o 14, Libro de Cuentas de Fábrica de la Parroquia de San Millán de la Cogolla, 1887-1939, pp. 185-188.

⁸⁰ Se citan sus donativos en LLORENTE, Alejandro, *Glorias del Valle de S. Millán*, Granada, Indalecio Ventura López, 1907, p. 10, n. 1.

⁸¹ ASM, Archivo de la parroquia, Legajo 6^o, Libro de Cuentas de Fábrica de la Parroquia de San Millán de la Cogolla, 1852-1886, y otros documentos variados, fol. 6^o y 7^o de los documentos cosidos al final del libro.

Señora de la Soledad, junto con un cuchillo para su corazón, y otras dos para la Virgen del Amparo y la del Amor Hermoso. De metal plateado, seis varas de un palio, una cruz, dos ciriales y tres crismas grandes. Tal vez el objeto de mayor curiosidad, que hoy se conserva, fuera un arca pequeña, forrada por fuera de cabritilla encarnada y por dentro de terciopelo del mismo color, con sus llaves y aldabilla y los útiles necesarios para la administración del Viático: un portaviático de plata (“pelicano”), suspendido de un cordón de seda y oro, con una cajita sobredorada en su interior, una campanilla de plata y unos candeleros de “platina”, o platino⁸².

Al margen de las numerosas reparaciones de objetos constatadas, todas ellas a partir de la década de 1860, se documenta la compra de alguno de latón, cristal u hojalata, y tan sólo un juego de sacras “buenas” y una concha de bautizar “Meneses”, con la venta de la copa de un cáliz, cucharilla y crisma de plata, según un inventario posterior a 1869⁸³. El único platero que se menciona es Fernando Esquide⁸⁴, vecino de Santo Domingo de la Calzada, a quien el párroco José García Díez le encargó con anterioridad a enero de 1878 tres pares nuevos de vinajeras, con la plata de otros dos deteriorados⁸⁵. Tras la llegada en septiembre de 1878 de los Agustinos Recoletos, el Colegio iniciará su propio inventario por orden del que fuera rector fray Toribio Minguella⁸⁶, y se constata la renovación de piezas, así como la enajenación de otras con este fin, previa autorización del obispado de Calahorra, a instancia de párrocos como el agustino Enrique Pérez⁸⁷. La adquisición de obras nuevas remite a la platería Mene-

⁸² Este material sólo se indica para estos candeleros en todos los inventarios registrados. En el de 1895 se distinguen las piezas de plata de las de metal, dentro de las que se incluyen las de metal blanco, bronce, latón, plaqué y estaño, así como las piezas de la casa Meneses. Cabe preguntarse sobre el uso de esta terminología Véase para obras en platina, CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Francisco Alonso (Madrid h. 1735-h. 1795) y las primeras piezas de platina en España”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería...* Murcia, 2014, pp. 133-145.

⁸³ ASM, Archivo de la Parroquia, Legajo 6º, fol. 7º de los documentos cosidos al final del libro. (Antes de 1875 se había producido el robo de once candeleros y un alfiler de plata, de poco valor).

⁸⁴ Sobre este platero, hasta ahora sólo documentado en 1864, véase ARRÚE UGARTE, Begoña, “El tesoro de platería...”, pp. 267-268.

⁸⁵ Pese a que se tenía licencia del obispado, del 26 de julio de 1876, de enajenar dos juegos de vinajeras para la compra de un cáliz, u otra cosa necesaria (ASM, Archivo de la Parroquia, Legajo 6º, fol. 9º de los documentos cosidos al final del libro.)

⁸⁶ Dos cálices sobredorados con patena y cuchara, otro de plata regalo del Marqués de Camarines, una crismas, hostiario y portaviático, piezas de plata que se completaban con otras de metal blanco: relicarios de santa Clara de Montefalco, de san Agustín y del beato Alfonso de Orozco, hisopo, tres sacras, seis candeleros, corona para la imagen del oratorio, lámpara y tres campanillas, así como un copón de aluminio (ASM, Libro inventario de iglesia, sacristía y colegio, 1878-1934, fol. 3 v.-9 v.).

⁸⁷ En noviembre de 1879 solicita la venta de la copa de un cáliz, patena, cucharilla y crisma (10 onzas de plata que se pagaron a 18 reales la onza), con el ánimo de comprar un cáliz. Otra solicitud de enajenación de un copón para la hechura de otro trámite en 1880, pero no se llevó a efecto por haberlo arreglado un platero de Calahorra (ASM, Archivo de la Parroquia, Legajo 6º, fol. 13º y 19º de los documentos cosidos al final del libro).

ses: una concha de bautizar (1881); dos juegos de broches para capa (1882)⁸⁸ y el pie y platillo de un par de vinajeras de cristal (antes de 1890)⁸⁹; al igual que en donaciones particulares, como la de Marcelina Reinares de una corona para la imagen de la Concepción⁹⁰.

La platería conservada en los espacios expositivos de la Sala de Fábrica correspondiente al periodo benedictino sólo alcanza las siete piezas de las veinte inventariadas, siendo todas ellas de talleres castellanos. Otras dos proceden de las reubicaciones y traslados durante la desamortización, y el resto, del depósito de Crisanto García y de la aportación de Recoletos de San Agustín en el siglo XIX (obras madrileñas y sevillanas). El conjunto se instaló en cinco vitrinas de la sala 3, espacio de la antigua capilla del Santo Cristo⁹¹ [ILUSTRACIÓN 1], constituyendo una muestra precisa de las transformaciones de la platería en un monasterio expoliado y expropiado, con piezas maltratadas por el uso o el paso del tiempo, otras recompuertas, alguna recuperada durante el proyecto de restauración y casi la mitad producto de la rehabilitación decimonónica del ajuar. Todas ellas exigirán una catalogación pormenorizada, que el espacio presente no permite, pero destacaré sus caracteres más significativos.

Sólo dos ejemplos de cruces procesionales de cobre nos remontan al pasado medieval (vitrina 1), muy deterioradas y con importantes pérdidas de materia, dorado y distintos elementos: una con brazos flordelisados de donación real castellano-leonesa (ss. XIII-XIV), y otra arborescente o de nudos, tal vez la realizada durante el abadiado de Sánchez del Castillo (ss. XV-XVI)⁹². Las piezas barrocas se exponen en las vitrinas 2 y 3, dedicándose esta última a dos juegos de candeleros de bronce dorado, ambos realizados en 1693, según las noticias documentales relatadas: un par pequeño de altar (32 cm alto), torneados y lisos, probable obra del taller calceatense de Lázaro de Torrealba, a quien se pagó su dorado en 1694, y otros seis para el altar mayor (74 cm alto), realizados en Burgos y dorados por Diego de la Carrera, con posible intervención del mencionado Torrealba. Estos candeleros son de buena factura y, aun siguiendo el modelo de pie tronco-piramidal con patas de garra y astil abalaustrado, presentan la singularidad de su decoración con hojas en parte exentas y sobrepuestas, que envuelven el nudo y las volutas del pie, las figuras de putto fundidas y las cabezas de ángeles alados que en los frentes soportan cartelas enmarcando un escudo cuartelado en cruz, con figuras de torre, cadenas, flor de lis y león rampante, en los respectivos cantones [ILUSTRACIÓN 2]. Aunque es tradición denominarlos “del eminentísimo Aguirre”, a partir de los inventarios

⁸⁸ ASM, Archivo de la Parroquia, Legajo 6º, fol. 30 r. y 32 v.

⁸⁹ ASM, Libro inventario de iglesia, sacristía y colegio, 1878-1934, fol. 10 r.-13 v.

⁹⁰ ASM, Archivo de la Parroquia, Nº 14, pp. 185-188.

⁹¹ Creada tras la remodelación efectuada de la antesacristía por el abad Plácido Bayo entre 1765 y 1769 (AHN, Sección Clero, libro 6035, s.f.). La capilla conserva la decoración de pintura mural rococó, en cuya bóveda de arista se representan los atributos de la Pasión. También conserva el retablo con imagen del Crucificado de finales del siglo XVII. Agradezco a la doctora Victoria E. Herrera su ayuda y fotografías en la revisión del estudio de la platería de esta sala.

⁹² Las dimos a conocer en ARRÚE UGARTE, Begoña, “Apuntes sobre patronazgo...”, p. 129, lám. 2 y “Contribución...”, pp. 67-71, lám. 1 y 2.

del siglo XIX avanzado, estas armas no corresponden al cardenal⁹³, y tampoco al obispo Salazar, con el producto de cuyo espolio se pagó su dorado. En la vitrina 2 se conservan un par de crismas (11 cm alto), unidas por un mango cilíndrico (10 cm largo) de la primera mitad del siglo XVII; de plata en su color y cuerpo semiovoide, son muy similares a las conservadas en la concatedral de Logroño⁹⁴, y posiblemente se labraron en algún taller de la región. Al primer tercio del siglo XVII responde el pie de una custodia de plata sobredorada (16,7 cm diám.), cuyo sol de rayos flameantes y estrellas fue completado junto con su astil en el siglo XVIII (44,5 cm alto total) [ILUSTRACIÓN 3]. Las tornapuntas vegetales cinceladas del pie enmarcan un escudo abacial de campo redondo con torre, por lo que es probable que se realizara durante el abadiado de Benito González (1629-1633), en un taller castellano. También se conserva en esta vitrina segunda una diadema de plata en su color (21 x 23,5 cm), del tercer cuarto del siglo XVIII, con aureola de rayos flameantes y estrellas, y hojarasca y flores repujadas, que fue hallada en el interior del tabernáculo en las obras de restauración⁹⁵. Se completa la vitrina con cuatro cálices, dos del siglo XVIII y dos del XIX. Los primeros proceden de Estollo, según fuentes orales monásticas, y probablemente del monasterio de Valvanera⁹⁶. Uno de plata sobredorada (22,5 cm alto), recuerda trabajos novohispanos de la primera mitad del XVIII, aunque presenta unas marcas frustras en el pie, no identificadas al momento (“NAS..OL...” y “.ERN”, entre otra de localidad) [ILUSTRACIÓN 4 y 5]. El otro, sin marcas, es ejemplo del trabajo de la platería rococó guatemalteca (24 cm alto), de plata en su color y minuciosa ornamentación de motivos de vides y símbolos de la Pasión [ILUSTRACIÓN 6]. De aportación agustina son los otros dos cálices sobredorados. Uno (27,3 cm alto) carece de marcas pero lleva la significativa inscripción bajo el pie mixtilíneo: “S.M. la Reyna D^a Ysabel 2.^a/al Excm^o é Ylmo. Sr. Obispo de Segovia”⁹⁷, por lo que viene a unirse a los hasta ahora conocidos de donación real [ILUSTRACIÓN 7]. Provisionalmente, lo datamos entre 1857 y 1868, entendiendo que Isabel II lo regalara a fray Rodrigo Echevarría y Briones (+1875), hijo

⁹³ En el inventario post mortem del cardenal Aguirre, realizado en Roma el 26 de agosto de 1699 (murió el día 19) figuran “seis candeleros acanalados redondos con los pies de plata de carlín sin armas”, que no pueden ser los conservados en San Millán (véase DOMÍNGUEZ, José María, “El cardenal José Sáenz de Aguirre en el contexto cultural romano de finales del siglo XVII”, *Berceo* (Logroño), 166 (2014), p. 55).

⁹⁴ Véase ARRÚE UGARTE, M^a Begoña, *La platería logroñesa...*, p. 96, lám. 19 y 20 y *Platería riojana...*, t. II, cat. 104, lám. 22.

⁹⁵ Es probable que se trate de una de las realizadas y pagadas en 1768 para las imágenes de las santas Áurea y Potamia, que llegaron de Madrid en 1766 (AHN, Sección Clero, libro 6027, s.f.).

⁹⁶ El cura de Estollo, Domingo Aransay, fue el vicario eclesiástico del partido de Nájera y comisionado por el obispo de Calahorra para la elaboración de los inventarios de desamortización en 1835, y la distribución de los objetos. Debieron quedar en manos de una familia, pasando luego a San Millán. No se ha localizado ningún documento que lo atestigüe.

⁹⁷ No se trata de la inscripción original, ya que, según fuentes monásticas, al llevarse a limpiar se devolvió sin la placa donde se inserta; habiendo sido reclamada, se devolvió una copia de ella. Se documenta el arreglo de un cáliz en Casa Beloso de Zaragoza, y el dorado de un cáliz en 1958 (ASM, Libro de ingresos y gastos del Convento (PP. Agustinos Recoletos), 1948-1969, fol. 49 r. y 101 v.).

de San Millán, confesor de la reina y obispo de Segovia desde 1857 hasta su muerte⁹⁸. El trabajo e iconografía en medallones sobrepuestos de Cristo, Virgen y san Juan (subcopa), virtudes teologales (nudo) y símbolos de la Pasión (pie) remiten a la Real Fábrica de Platería Martínez⁹⁹. El otro cáliz (27 cm alto) presenta, asimismo, medallones con los mismos motivos, pero de molde diferente, sustituyendo a san Juan por san José en la copa, y disponiendo los temas de la Pasión en el nudo y las virtudes en el pie [ILUSTRACIÓN 8 y 9]. En el borde de éste lleva la inscripción “Colegio de Misioneros Filipinos de San Millán de la Cogulla” y la marca de Vito Pérez (“V/PEREZ”) y de villa y corte de Madrid (sobre “80”), por lo que sería una de las últimas obras conocidas de este artífice que debió morir en ese año de 1880¹⁰⁰.

En las vitrinas 4 y 5 se exponen las piezas depositadas en la parroquia por Crisanto García en 1847, procedentes de Sevilla. En la cuarta podemos ver la caja del viático (15,2 x 49 x 35,8 cm) donde se guarda una campanilla (15,6 cm alto) de mediados del siglo XVIII, con dos marcas repetidas en el mango (“S.JVAN”), que identificamos con la del platero sevillano Juan José de San Juan¹⁰¹; una pareja de candeleros de platina de pie circular y astil en columna (17,8 cm alto), de comienzos del siglo XIX¹⁰²; y un portaviático de plata en su color (20 cm alto

⁹⁸ PEÑA, Joaquín, *San Millán...* pp. 252-254. No obstante, en un inventario de la parroquia de San Millán de 1940, se describe el cáliz, su inscripción y que fue regalo de don Salvador Olave, “que fue obispo de Segovia” (ASM, N^o 35, Libro de Cosas Notables (PP. Agustinos Recoletos), 1948-1974, 2 folios mecanografiados sueltos al comienzo del libro).

⁹⁹ Los modelos de virtudes y símbolos de la Pasión son similares a los del cáliz de la parroquia de San Cayetano y San Millán de Madrid, de 1855, asimismo donación de Isabel II, y de los limosneros de Chinchón y Valdemoro, de 1856; también pueden verse en obras de la época de dirección de Paulina Cabrero (CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Cálices limosneros de los reyes españoles (siglo XIX)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), XVI (1979), pp. 6, 7, 10 y 14, lám. VII y VIII (tirada aparte), y *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*, Comunidad de Madrid, 2004, pp. 332-335, cat. 143 y 144, y 127 y 129). En relación con los de Chinchón y Valdemoro, el de Labros en Guadalajara de 1854 (ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, “Cálices limosneros en la provincia de Guadalajara” en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería...* Murcia, 2013, pp. 197-199 y 200) y el de Anoeta (Guipúzcoa), de 1862 (MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, “Regalos regio a los templos guipuzcoanos. Cálices limosneros y otras piezas” en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería...* Murcia, 2014, pp. 316-317). Aunque el modelo del conservado en San Millán difiere de los limosneros citados, viene a confirmar el uso en la Fábrica de Martínez de las mismas medallas para diseños distintos durante un largo periodo (véase MONTALVO MARTÍN, Francisco José, “Cálices limosneros regio conservados en la Diócesis de Segovia”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería...* Murcia, 2006, pp. 487-488).

¹⁰⁰ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y lucimiento...*, cat. 97, 102 y 103.

¹⁰¹ Véase CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco Siglos de Platería Sevillana*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, 1992, p. 383, cat. n^o 99 y 247.

¹⁰² En la línea de los marcados en Murcia por Hipólito Esbrí, datados entre 1813 y 1834 (CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El Arte de la Plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, Fundación Caja Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006, cat. 80, pp. 180-181), pero semejantes en la decoración de la orla gallonada, aunque más sencillos de estructura, a los de Sheffield conservados en el Metropolitan de Nueva York (n^o inv. 25.25.16 a,b y 25.25.17 a, b) y el Museo Victoria y Alberto de Londres (n^o inv. M. 226-1996). Presentan señales de haber sido comprobado el material, y no parece metal plateado.

total), del modelo en caja coronada con relieve de pelícano en el frente y dibujos cincelados en la puerta trasera (Cordero Místico, custodia y símbolos eucarísticos), donde presenta la marca "J./GARCIA/P.", de probable artífice sevillano [ILUSTRACIÓN 10 y 11]. Es similar al portaviático de la parroquia de Valverde del Camino (Huelva), datado por inscripción en 1829¹⁰³, por lo que el de San Millán sería también uno de los primeros conocidos de ese modelo. En esta vitrina se incluye otras dos piezas neoclásicas de plata en su color: un hostiario (10,2 cm alto) de la Real Fábrica de Platería de Martínez, de Madrid, con interesantes marcas por la fecha de producción, 1808 ("z/M" y separadas de ella, las de localidad de castillo, y oso y madroño, sobre "8"); y una crismera (12,2 cm alto), también de modelo madrileño, en cuerpo de jarrón con asas y cenefas troqueladas, del primer cuarto del siglo XIX. La vitrina 5 custodia otra crismera del siglo XVIII (13 cm alto) con su caja de madera; de cuerpo cilíndrico y tapa semiesférica, con argollas laterales para ser colgada al cuello, presenta al interior de la boca la marca de un artífice no identificado "N/M/FR."¹⁰⁴ [ILUSTRACIÓN 12]. De Sevilla era el autor de un par de vainajas (10,8 cm alto), con marca de localidad del escudo de Sevilla "NO∞DO" y de marcador "GAR..." y "10" (José García Díez, entre 1785 y 1804), y una cuarta frustra (posible Giralda), que por estilo y decoración hay que relacionar con las conservadas en la parroquia de El Salvador, de Sevilla, fechadas en 1803¹⁰⁵ [ILUSTRACIÓN 13]. Así mismo, la custodia en sol de cierta envergadura (84 cm alto total) y buena ejecución en plata en su color, en la que destaca su pie ovalado con cabezas de ángeles y motivos fundidos eucarísticos (Cordero, Pelicano, uvas y espigas), y cenefas de laurel, palmetas y ovas neoclásicas en el astil y sol [ILUSTRACIÓN 14]. Se trata de una obra del artífice sevillano Francisco de Paula Palomino¹⁰⁶, cuya marca "F./PALOMI.." se acompaña de la del marcador Francisco Zuloaga (entre 1828-1832), "ZV/LOAGA/29", y la de localidad de Sevilla "NO∞DO", lo que permite datar la pieza hacia 1829. Finalmente, en esta quinta vitrina se conserva un cáliz sobredorado (25 cm alto), sin marcas, de nudo neoclásico de tipo cortesano, con decoración calada de hojarasca en la parte cilíndrica, y también en la subcopa o rosa, caracterizada por la línea ondulada de contario que la diferencia, de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX [ILUSTRACIÓN 15]. Presenta una variada ornamentación repujada y cincelada de motivos de la Pasión, junto con vides y espigas, en las dos orlas del pie, al igual que en la copa, trabajo que, no sin ciertas dudas, parece remitir a la platería sevillana y la propia obra del citado Francisco Palomino.

A lo largo de estas páginas el encuentro con los estudios del profesor José Manuel Cruz Valdovinos ha sido una constante. Sin ellos gran parte de lo comentado no hubiera sido posible. A él se las dedico, confiando en que esta visión de la platería en el monasterio de San

¹⁰³ HEREDIA MORENO, María del Carmen, *La Orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, Diputación provincial de Huelva, 1980, t. I, pp. 259-260, fig. 289 y t. II, pp. 183-184. Véase CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco Siglos...*, p. 189 y PÉREZ VARELA, Ana, "La iconografía eucarística del pelícano en plata" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería...*Murcia, 2015, pp. 426-427.

¹⁰⁴ En 1759 se compró una crismera en Madrid (AHN, Sección Clero, libro 6027, s.f.).

¹⁰⁵ Véase CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco Siglos...* pp. XCIX, cat. 132 y cat. 140.

¹⁰⁶ Documentado entre 1799 y 1835 (CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco Siglos...* pp. 376 y 377).

Millán de la Cogolla sea digna de su enseñanza, la cual le agradezco desde los cursos monográficos sobre platería a los que tuve la fortuna de asistir en la Universidad Complutense de Madrid, durante el año académico 1976-1977.



1. Exposición permanente de platería, detalle, capilla del Santo Cristo, Sala de Fábrica, monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (la Rioja).



2. Candelero, detalle, Burgos y Santo Domingo de la Calzada (Lázaro de Torrealba y Diego de la Carrera), 1693 (foto V. Herrera).



3. Custodia, Castilla, primer tercio del siglo XVII (pie) y siglo XVIII (astil y sol).



4. Cáliz, ¿Nueva España?, primera mitad del siglo XVIII.



5. Cáliz, detalle del pie y marcas, ¿Nueva España?, primera mitad del siglo XVIII (foto V. Herrera).



6. Cáliz, detalle, Guatemala, segunda mitad del siglo XVIII.



7. Cáliz, Madrid ¿Real Fábrica de Platería Martínez?, entre 1857 y 1868, donación de Isabel II al obispo de Segovia (foto V. Herrera).



8. Cáliz, Madrid, Vito Pérez, 1880.



9. Cáliz, detalle, Madrid, Vito Pérez, 1880 (foto V. Herrera).



10. Portaviático, Sevilla, J. García P., primer tercio del siglo XIX.



11. Portaviático, detalle, Sevilla, J. García P., primer tercio del siglo XIX.



12. Crismera y caja, ¿Madrid?, MN. FR., siglo XVIII.



13. Vinajeras, Sevilla, entre 1785 y 1804 (foto V. Herrera).



14. Custodia, Sevilla, Francisco de Paula Palomino, hacia 1829 (foto V. Herrera).



15. Cáliz, ¿Madrid o Sevilla?, siglos XVIII-XIX (foto V. Herrera).

ACTOS DE PREVISIÓN SOCIAL EN VALLADOLID. LA PROTECCIÓN DE VIUDAS Y ANCIANOS EN EL OFICIO DE CONTRASTE (1604-1752)

Aurelio Á. Barrón García, *Universidad de Cantabria*

barrona@unican.es

Si por previsión social se entiende una acción pública, promovida por el Estado, de carácter universal, contributiva y obligatoria, no se encuentra en las sociedades del pasado remoto, pues no existió previsión propiamente dicha en el Antiguo Régimen¹. Ciertamente existen diferencias de concepto entre la cultura previsora del mundo contemporáneo y la cultura protectora del Antiguo Régimen, de modo que las ayudas para el entierro y el auxilio en la enfermedad y la vejez, que practicaron las cofradías de la Edad Moderna, fueron actos de caridad cristiana más que de previsión social. Sin embargo, no se ejerció únicamente la caridad, también se dieron actos tendentes a la protección del estatus familiar como el conocido hecho de permitir que la viuda de un agremiado mantuviera el taller abierto durante uno o dos años, o hasta que el hijo huérfano pudiera hacerse cargo del obrador². Además, como ha defendido Carasa, se pueden reconocer indicios de previsión social –o de protoprevisión– que cumplían funciones semejantes –aunque limitadas– a las del sistema contemporáneo de previsión social³. Fueron gestos y valores de cultura previsora, aunque estuvieran vinculados a la pobreza y a la subsistencia, pues la cultura protectora de la caridad favoreció acciones de cultura preventiva. Nos interesan particularmente las acciones orientadas a la protección de

¹ Segura Graiño contradice las tesis de Rumeu de Armas que defendió la existencia de previsión social en la Edad Moderna. Sin embargo, concluye que, aunque los cofrades practicaban la caridad cristiana, también se protegían a sí mismos si en el futuro tenían necesidad y admite que la iniciativa privada de los gremios favoreció los movimientos que originaron la previsión social contemporánea; SEGURA GRAÍÑO, Cristina, “¿Previsión social en la Edad Media?”, en CASTILLO, Santiago y RUZAFÁ, Rafael (coords.), *La previsión social en la Historia. Actas del VI Congreso de Historia Social de España. Vitoria, 3-5 de julio de 2008*, Madrid, Siglo XXI, 2009, pp. 21-33. También, PLÁCIDO, Domingo, “¿Hubo previsión social en las sociedades preindustriales? Estado de la cuestión y vías de investigación. La Antigüedad”, en CASTILLO, Santiago y RUZAFÁ, Rafael (coords.), *La previsión social...* pp. 3-20.

² SEGURA GRAÍÑO, Cristina, “¿Previsión social...”, p. 29. También, RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Historia de la previsión social en España. Cofradías-Gremios-Hermandades-Montepíos*. Barcelona, El Albir, 1981, p. 197 (1ª ed., 1944). En Burgos, las viudas pudieron mantener abierto el taller de su marido durante dos años y no únicamente para vender lo producido por aquel. También pudieron contratar obra nueva y en algún caso está documentado que tomaron aprendices a su cargo; BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*, Salamanca, Diputación Provincial de Burgos, 1998, Vol. I, pp. 71-72.

³ CARASA, Pedro, “De la cultura de la protección a la cultura de la previsión”, en CASTILLO, Santiago y RUZAFÁ, Rafael (coords.), *La previsión social...*, p. 36.

la pobreza futura. Los actos que se acordaron en el Ayuntamiento de Valladolid no se pueden calificar como previsión desde el punto de vista colectivo y laboral. Buscaron solucionar problemas particulares pero se anticiparon a riesgos del futuro personal porque el contraste que cedía parte de su salario en pensión para sostenimiento del contraste jubilado anterior, o de su viuda, era consciente de que él o su esposa podrían beneficiarse de la misma circunstancia en un futuro próximo⁴.

El Ayuntamiento de Valladolid mantuvo con los contrastes de la ciudad un peculiar sistema de protoprevisión que, además, evidencia el profundo grado alcanzado en la patrimonialización de los oficios en esta ciudad⁵. Los oficios de nombramiento municipal –y en concreto el contraste de pesos y medidas– se concedían “por el tiempo que fuera la voluntad de la ciudad” de modo que los regidores se reservaban el derecho a deponerlo, pero, en la práctica se entregaban para toda la vida del elegido. Esto les procuraba un modo de vida seguro hasta el final de sus días ya que cuando estaban enfermos o la edad les incapacitaba podían colocar oficiales propios que atendieran por ellos el oficio municipal. En una acción protoprevisora de mayor alcance, la documentación municipal sobre los contrastes demuestra que el Ayuntamiento vallisoletano velaba, en cierta medida, por sus criados cuando la edad, la ceguera parcial o total, o la enfermedad imposibilitaba a los contrastes hasta el punto de no poder ejercer una mínima supervisión sobre el ejercicio del oficio municipal que podría repercutir negativamente en la atención de un servicio básico. La protección alcanzó también a las viudas de los contrastes. El Ayuntamiento no habilitó recursos propios, sino que derivó sobre quienes tomaban el oficio el sostenimiento parcial de las viudas de los antecesores en el cargo, así como de los contrastes impedidos por la vejez o la enfermedad. Rumeu de Armas estudió las primeras aportaciones teóricas de Juan Luis Vives, Juan de Mariana y Cristóbal Pérez de Herrera sobre el derecho a la asistencia de los pobres inválidos y de quienes sufrían enfermedad imprevista o cautiverio⁶. Tuvieron amplia difusión y los reyes concedieron pensiones por servicios prestados, especialmente en la milicia y en la administración del Estado. Gerónimo de Zeballos defendió la necesidad de dotar pensiones para los militares inválidos

⁴ Veremos cómo el contraste Manuel de Rojas, que pagó parte de su salario a la madre y a la viuda de su antecesor, cuando se vio incapaz de mantener su oficio municipal y próximo a su fallecimiento, pidió que su sucesor mantuviera a su esposa y a dos hijas que permanecían solteras y recordó que él había hecho otro tanto con anterioridad. Véase más abajo y nota 45.

⁵ En Valladolid se ha constatado que desde 1502 y sobre todo 1543 se generalizaron los cargos vitalicios que se podían transmitir por vía de renuncia. Afectó incluso al oficio de regidor. En el siglo XVII los regidores acabaron siendo propietarios del oficio en un porcentaje que alcanzó entre el 70 y el 80 por ciento de los casos; GUTIÉRREZ ALONSO, Adriano, *Estudio sobre la decadencia de Castilla. La ciudad de Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1989, pp. 306-309.

⁶ RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Historia de la previsión...*, pp. 169-177. Comenta los libros de Juan Luis Vives *De subventione pauperum* (1526), Juan de Mariana *De Rege et Regis institutione* (1599), Cristóbal Pérez de Herrera *Discursos del amparo de los legítimos pobres, y reduccion de los fingidos: y de la fundacion y principio de los Albergues destos Reynos, y amparo de la milicia dellos* (1598) y Gerónimo de Zeballos *Arte Real para el buen gobierno de Reyes y Príncipes, y de sus vasallos* (1623). Desde una perspectiva más general, CARASA SOTO, Pedro, *Historia de la beneficencia en Castilla y León. Poder y pobreza en la sociedad castellana*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 1991, pp. 8-12.

y para las viudas y huérfanos de los fallecidos en las campañas militares⁷. La primera intervención del Ayuntamiento vallisoletano parece imitar, incluso en su prodigalidad, la dotación de las pensiones reales; recordemos que en ese momento –año 1604– Valladolid era sede de la corte. Más tarde concedió otras pensiones para sus criados imposibilitados y para sus viudas, aunque ninguna se dotó con los recursos propios municipales. En Valladolid las viudas de los contrastes fallecidos y los contrastes jubilados fueron ayudados económicamente con una “pensión” por quienes eran elegidos para sustituirlos.

El proceso comenzó en 1604 en atención de Beatriz de Alvarado, viuda de Alonso Gutiérrez Villoldo, contraste al servicio de la ciudad durante casi medio siglo, años a sumar a los que habían dedicado a la ciudad Alonso Gutiérrez el Viejo y Juan de Alvarado. El alcance de la previsión social se incrementó a finales del siglo XVII y se generalizó a las viudas en la primera mitad del siglo XVIII, momento en el que ellas mismas pudieron heredar el oficio de contraste de sus esposos y nombrar sustitutos.

Conviene aclarar que el control del oro y de la plata originó dos oficios municipales diferentes –marcador y contraste–, y que la supervisión de los pesos y medidas del oro y de la plata estuvo a cargo de los contrastes mientras que de los pesos y medidas de otras mercancías se encargaron los almotacenes municipales también llamados de otras maneras: afinadores, aferradores, contrastes almotacenes, marcadores de pesos y medidas, contrastes de las pesas de hierro y de madera,...

En los estudios de platería no siempre se precisan ni se diferencian estos términos⁸. El contraste, oficio creado por los Reyes Católicos en la pragmática dada en Granada el 8 de agosto de 1499, certificaba, en una oficina que los ayuntamientos debían habilitar y mantener, el peso de las monedas de plata y oro con las que se comerciaba, así como el peso de las obras de plata que se vendían. El marcador, de acuerdo con las funciones asignadas en la pragmá-

⁷ ZEBALLOS, Geronymo de, *Arte Real para el buen gobierno de Reyes y Príncipes, y de sus vasallos*, Toledo, A costa de su autor, 1623, f. 148v. Citado en RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Historia de la previsión...*, pp. 176-177.

⁸ Muñoz de Amador relacionó los distintos cargos municipales y estatales que desempeñaron los plateros y precisó las diferencias entre unos y otros; MUÑOZ DE AMADOR, Bernardo, *Arte de ensayar oro, y plata, con breves reglas para la theorica, y la practica*, Madrid, en la Imprenta de Antonio Marín, 1755, p. 14: “En la tercera Parte hablo del Oficio de Ensayador, y Marcador Mayor de los Reynos: de los Contrastes, y Fieles públicos: de los Marcadores de Oro, y Plata, y de los Contrastes Amotacenes [sic]. Explico en el Oficio de cada uno su ereccion, sus reglas, sus maniobras, su autoridad, sus derechos, y lo demas que les pertenece, y yo he podido averiguar. A unos, y a otros les servirá de mucha luz, porque les doy unidas aquí la Leyes Reales, y Ordenanzas de S. M. desde las mas antiguas, hasta las mas modernas, que se han publicado sobre dichos Oficios, y he añadido mis observaciones”. Desarrolla la legislación y las funciones de los distintos oficios en las páginas 211-264. En la página 228 recordó que con anterioridad al decreto de 1752 –que unió en un mismo cargo los oficios de marcador y contraste– “El oficio de Fiel Contraste de Oro, y de Plata ha estado siempre separado del oficio de Marcador; pero oy ha tenido su Magestad por conveniente, y la Real Junta General de Comercio, Moneda, y Minas en su nombre que estén unidos estos dos oficios en un mismo sugeto”.

tica de 1488 de los mismos reyes, confirmaba, con su punzón y el de la ciudad, la pureza de la plata usada por los plateros y regulaba y corregía los pesos y las medidas de los metales preciosos. Como quiera que desde hacía muchos años los fieles afinadores o almotacenes se venían encargando del control y regulación de otros pesos y medidas, sucedió que en algunas ciudades surgió un tercer oficio denominado de distintas formas en unos lugares y otros: almotacén, afinador de pesos y medidas o “marcadores e ajustadores de pesos y medidas” que es como son denominados en las ordenanzas de Valladolid quienes regulaban los pesos de las mercancías⁹. Hubo ciudades que cedieron el control de los pesos y medidas a los marcadores de la plata, mientras que en otras ciudades lo desempeñaron personas diferentes. También hubo lugares en donde el contraste sumó a sus obligaciones la del control de los pesos de hierro y las medidas que regulaban muchos tipos de mercaderías¹⁰, a veces también las pesas y medidas específicas del oro y la plata.

En Valladolid en 1520, con Álvaro Romano, se produjo por primera vez la unificación de los oficios de contraste y marcador de pesos y pesas y desde 1565 se unificaron definitivamente cuando el contraste y marcador Alonso Gutiérrez Villoldo recibió el encargo municipal de ajustar en adelante las pesas y medidas¹¹.

⁹ Ordenanzas, con que se rige, y gobierna la Republica de la Muy Noble, y Leal Ciudad de Valladolid, en Valladolid en la Imprenta de Alonso del Riego, 1737 (tercera edición de las ordenanzas de 1549). Ordenanza XXXI que trata de los derechos que ha de llevar el marcador por las medidas que ajustare y sellare. Se divide en seis capítulos referidos a labores propias de los fieles almotacenes: afinado de pesas y medidas como la fanega, el celemín, el cuartillo, las medidas del vino (cántara, azumbre, cuartillo), las pesas de carniceros (libra, arroba, quintal...).

¹⁰ BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., “Plata de ley”, en A. CASASECA CASASECA (com.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 77-78; BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, Vol. I, pp. 23-61; BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., “El marcaje y la plata del Gótico al Tardogótico en Valladolid, 1476-1540”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de San Eloy 2015*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2015, pp. 69-70.

¹¹ Archivo Municipal de Valladolid (AMV). Libro de Actas nº 9, 1561-1568, f. 566r. Acta de 23 de noviembre de 1565: “que las pesas marque el contraste: Este dicho día los dichos señores digeron que atento que la persona que agora tiene cargo de marcar y ajustar las pessas desta villa es calzetero [Alonso de la Prua] y no tiene ciencia ni esperiencia para usar el dicho oficio y se an traído al regimiento algunas pessas de yerro unas largas y otras cortas, de lo qual la republica de la villa podria rescivir grande agravio y daño y por ser el negoçio que requiere mucha quenta y razon, acordaron que de aqui adelante tenga cargo de marcar y ajustar las dichas pessas Alonso Gutierrez contraste desta villa que es platero, y persona que tiene avilidad y suficiencia para servir el dicho oficio de marcador y ajustador de las dichas pessas y que se pregone publicamente que todos vayan a marcar y ajustar las dichas pesas al dicho Alonso Gutierrez y el que agora tiene los patrones de las dichas pessas los entregue todas al dicho Alonso Gutierrez por ynventario hecho ante uno de los escribanos deste ayuntamiento so pena de diez mill maravedis para las obras publicas desta villa y so la misma pena no use mas del dicho oficio”; BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., “La platería de Valladolid y su marcaje durante el Renacimiento, 1540-1606”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de San Eloy. 2016*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2016, pp. 86-87.

Con alguna interrupción y ausencia de la ciudad Alonso Gutiérrez mantuvo el oficio de contraste hasta 1604¹². A finales de abril o comienzos de mayo falleció Gutiérrez y el Ayuntamiento nombró, el 7 de mayo de 1604, al platero Baltasar Romano para sustituirlo como contraste y marcador de pesos, pero con una novedosa obligación que volveremos a encontrar más adelante: debía pagar a Beatriz de Alvarado, viuda de Alonso Gutiérrez, cien ducados al año de por vida –e incluso un año más allá de la muerte para cubrir los gastos de sepelio y los sufragios por su alma¹³. La descomunal carga de 100 ducados anuales sobre el beneficio de la oficina del contraste hizo que Romano renunciase, por lo que, en su lugar, fue elegido Alonso Requejo como “contraste y marcador” el 23 de febrero de 1606¹⁴. En el

¹² BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., “La platería de Valladolid y su marcaje durante el Renacimiento...”, pp. 95-96. Idem, “La platería en Valladolid y su marcaje en tiempos del Barroco. Primera parte”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de San Eloy*. 2017, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2017, pp. 129-130.

¹³ AMV, Libro de Actas nº 29, 1604-1605, ff. 70r y 71r y v. Acta de 7 de mayo de 1604: “Nombramiento de contraste y marcador Baltasar Romano platero: Este día aviendo sido llamados a regimiento pleno para oy dicho día para nombrar contraste y marcador de pesos desta çudad en lugar y por muerte de Alonso Gutierrez que antes lo hera y aviendo visto las peticiones dadas por algunas personas que pedian el dicho ofiçio y dada por el gremio de plateros desta çudad y lo pedido por Beatriz de Alvarado viuda muger que fue y quedo del dicho Alonso Gutierrez. Y tratado y conferido sobre ello, y aviendo votado teniendo considerazion al mucho tiempo que en el dicho ofiçio sirbio e le obo Alonso Gutierrez y con la fidelidad y cuydado que sirbio y con la neçesidad que queda la dicha Beatriz de Alvarado y ques justo gratificar los seruiçios que se açen y acudir a tal neçesidad los dichos acordaron que la persona que ansse se nombrase por tal contraste y marcador desta çudad aya de dar y de del salario y ganancia que en el dicho ofiçio tuviere en cada un año a la dicha Beatriz de Alvarado y a quien su poder obiere y por ella oviere de aver çien ducados en cada un año por todos los días de su vida para ayuda de sustentarse y los dichos çien ducados se le den como dicho es por todos los días de su vida para ayuda de sustentarse y los dichos çien ducados se le den y despues de su vida un año mas para ayuda denterrarse y sufragios por su anima y con la dicha carga los dichos señores botaron en el nombramiento de la persona que aga el ofiçio de tal contraste y marcador y abiendose botado y regulado los dichos votos los dichos señores por mayor parte nombraron por tal contraste y marcador desta çudad y su tierra y jurisdiccion a Baltasar Romano platero vezino desta çudad con el mismo salario y derechos que tenia y llevaba el dicho Alonso Gutierrez su antecesor el qual le corra desde oy dicho día y con la dicha carga de que en cada un año aya de dar y de a la dicha Beatriz de Alvarado los dichos çien ducados los cuales se los aya de dar y pagar por mitad por los dias de San Juan y Navidad de cada un año y por ellos pueda ser executado en su persona y bienes en virtud deste acuerdo y su açetaçion a los dichos plaços sin otro ningun recado el qual dicho nombramiento en la dicha forma hiçieron en el dicho Baltasar Romano en el tiempo que fuere la boluntad desta çudad para le poder remober y quitar con causa o sin ella cada y quando que quisiere y se de este acuerdo signado en forma a las partes a quien toca”.

¹⁴ AMV, Libro de Actas nº 31, 1606, f. 52r y v. Acta de 23 de febrero de 1604: “Contraste y marcador desta çudad Alonso Requejo: Este día aviendo sido llamados a regimiento pleno para oy dicho día para tratar de nombrar contraste y marcador de la çudad por aberse despedido Baltasar Romano que antes lo hera y tratado y conferido sobre ellos nombraron por tal contraste y marcador desta çudad a Alonso Requejo platero vezino desta çudad con el salario questa çudad acostumbra dar cada un año con que el susodicho sea obligado desde oy dicho día a dar a Beatriz de Alvarado muger que fue de Alonso Gutierrez contraste que fue desta çudad quinientos reales cada un año durante los dias de la vida de la susodicha atento los serbicios quel dicho su marido hiço a esta çudad el qual dicho nombramiento le hiçieron con esta condiçion y con que le pueda remober y quitar con causa o sin hella esta çudad el dicho ofiçio cada y quando que le pareçiere”.

acuerdo con el nuevo contraste, la compensación a la viuda de Gutiérrez se redujo a menos de la mitad de los 100 ducados prometidos inicialmente pues quedó establecida en 500 reales. Beatriz de Alvarado protestó y pidió que la ciudad cumpliera su compromiso y la palabra dada. Para contrarrestar la rebaja, Juan de Tejada, testamentario de Gutiérrez a quien había ayudado en la oficina del contraste durante muchos años tanto en las enfermedades como en la vejez, ofreció pagar los 100 ducados si lo escogían para el cargo. Planteado el asunto en el Ayuntamiento, algunos regidores quisieron votar en secreto, pero el corregidor no lo consintió –recordemos que Alvarado había apelado al honor y al cumplimiento de la palabra dada–. La mayor parte de los regidores se inclinaron por mantener la promesa de 100 ducados anuales que se había hecho a la viuda. Otros recordaron que el oficio del contraste, “como todos los demás” quedarían mermados en sus ingresos “con la mudanza de la corte” que acababa de ocurrir,

atento que la diferencia de los tiempos es grande y notorio que aora bale las dos o las tres partes menos el oficio que al tiempo que se le señalaron a Beatriz de Albarado los cien ducados [la corte había decidido, en los meses transcurridos, retornar a Madrid] y que no es justo quel que ubiere de serbir este oficio le sirba de balde sino que le quede alguna congrua para su trabajo porque de lo contrario se dara ocasion a que se lleben derechos demasiados y atento ansimismo que no es justo que un oficio de tan gran confianza y tan gran satisfacion ande la ciudad a rogar con el a quien diere los cien ducados sino que Vallid guarde el acuerdo ultimo que hizo con que nombro a Requejo con quinientos reales de pension para la biuda¹⁵.

El asunto se volvió a tratar, a petición de Requejo, en diciembre de ese mismo año y se acordó pagar a la viuda 800 reales¹⁶. Además, posiblemente para compensar los ingresos de Requejo, en julio de 1612 se aprobó un nuevo arancel para las diversas actuaciones del contraste en el afinado de las pesas y pesos¹⁷.

Alonso de Requejo el Viejo, poco antes de morir, hizo testamento el 30 de septiembre de 1627 y en una de las cláusulas testamentarias recordó los más de veinte años que había ejercido el contraste y

umillmente suplico a su señoria aga merzed del dicho oficio a Alonso Requejo mi hixo menor persona que tiene la espiencia nezesaria para poderle serbir por aberse exercitado en el en mi conpañia el mas tiempo que yo le e servido que en ello me ara su señoria gran merzed y limosna al dicho mi hixo¹⁸.

También Requejo el Joven fue contraste hasta el final de sus días, ocurrido hacia 1658, pero lo ayudaron Roque de la Mala y José de la Viola. Se tienen pocas noticias de estos

¹⁵ AMV, Libro de Actas nº 31, 1606, ff. 63r y 64r-66r. Actas del 11 y 14 de marzo de 1606.

¹⁶ AMV, Libro de Actas nº 31, 1606, f. 227r. Acta del 22 de diciembre de 1606.

¹⁷ AMV, Libro de Actas nº 36, 1611-1612, ff. 291v- 292r. Acta del 18 de julio de 1612.

¹⁸ BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., “La platería de Valladolid y su marcaje en tiempos del Barroco. Primera parte”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de San Eloy 2017*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2017, p. 134.

dos artífices, pero posiblemente heredaron el oficio de Requejo el Joven después de haber trabajado en la oficina donde se contrastaban los pesos y medidas durante la vejez de Requejo. De José de la Viola se conoce alguna certificación de 1653.

En 1669 el contraste José de la Viola se encontraba “biejo y con muchos achaques y enfermedades” y una hija y su yerno querían que se trasladase a Madrid “para tenerle en su casa” por lo que, como hiciera Requejo el Viejo, renunció en su hijo Antonio –que disponía de nombramiento del Ayuntamiento para sustituir las ausencias de su padre– y solicitó a la ciudad que lo nombrara contraste¹⁹. Pero Antonio de la Viola desatendió la oficina del contraste ya que se vio obligado, en 1670, a recluirse en sagrado por deudas. Los alcaldes de la cofradía de los plateros, Baltasar Muñoz y Pedro Cortés, solicitaron que la situación se solucionara, pues nadie atendía en el despacho del contraste²⁰. La ciudad eligió a Francisco de la Montaña

¹⁹ AMV, Libro de Actas nº 62, 1669-1671, ff. 41v-42r: Acta del 15 de febrero de 1669: “Contraste Antonio de la Viola: Este dia se bio una peticion de Joseph de la Viola platero contraste desta ciudad en que dice que por haberse muerto su mujer y allarse biejo y con muchos achaques y enfermedades y con poca comodidad se quiere llevar a Madrid una hija y yerno que tiene en ella para tenerle en su casa por lo qual no podra servir el dicho oficio de contraste y suplica a la ciudad se sirva de nombrar en propiedad en el a Antonio de la Viola platero su hijo a quien tenia nombrado antes de aora para que lo sirbiese en sus ausencias y enfermedades en que recibiria merced y se voto y acordio se nombra al dicho Antonio de la Biola por contraste desta ciudad y con calidad de poderle quitar y remover con causa o sin ella y el dicho Antonio de la Viola entro en el ayuntamiento y juro en forma de derecho de usar bien y fielmente el dicho oficio y dio las gracias a la ciudad”. Se ha publicado que el 2 de marzo de 1666 el contraste Roque de la Mala pesó una cruz de Castrodeza; ARA GIL, Clementina Julia y PARRADO DEL OLMO, Jesús M^º, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Tomo XI. Antiguo Partido Judicial de Tordesillas*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1980, p.48. José de la Viola está documentado desde 1631 y es posible que trabajara para Roque de la Mala en el contraste pues en 1653 pesó una cadena de oro propiedad de Guillermo Brugueras, mercader francés.

²⁰ AMV, Libro de Actas nº 62, 1669-1671, f. 315r y v. Acta del 15 de septiembre de 1670: “El gremio de los plateros: Este dia se bio una peticion de Baltasar Muñoz y Pedro Cortes plateros y alcaldes de la cofradía de Nuestra Señora del Bal y San Eloy de los plateros en que dicen la ciudad fue servida de nombrar por su contraste a Joseph de la Biola platero y en sus ausencias y enfermedades y en la futtura a Antonio de la Biola su hijo y que el dicho Joseph de la Biola a muchos dias questa enfermo y ynpedido en la cama yncapaz para poder serbir el dicho oficio y el dicho Antonio de la Biola se a retirado a la yglesia por deudas y no ay persona que le sirva de que se sigue mucho daño y perjuicio a la plateria por no haver quien de despacho a las cosas que se ofrecen tocantes al dicho oficio de contraste, y piden a la ciudad por sí y en nombre del dicho gremio se sirva de nombrar persona abil y suficiente que le sirva o proveer el remedio que fuere mas conbeniente, y tratado y conferido se acordio se nombre un cavallero comisario que reconozca e haga ynventario de los pesos pesas y medidas tocantes a dicho oficio de contraste ante Manuel Alvarez / secretario de ayuntamiento para poner cobro en ellas y se ynforme las que tocan y son desta ciudad, y si es cierto que el dicho Joseph de la Biola esta ynpedido y yncapaz de serbir el dicho oficio y que el dicho Antonio de la Biola su hijo se a retirado a la yglesia como se refiere en la dicha peticion, y que persona sera mas a proposito para el uso y ejercicio del, y ynforme y de quenta a la ciudad de todo para el primer ayuntamiento, y le nombro al señor Antonio Gonçalez de Vonilla y lo acepto. Se de llamamiento para ver el dicho ynforme y tomar resolución”.

el 17 de septiembre de 1670²¹ con obligación de sostener hasta el final de sus días a José de la Viola con la mitad del salario de contraste. De la Viola, que era anciano y estaba enfermo e impedido, permanecía en Valladolid o había retornado de Madrid. Para imponer la contribución al nuevo contraste, el Ayuntamiento consideró que, con anterioridad, había otorgado a José de la Viola nombramiento de por vida.

Pero el caso más llamativo de acción previsora es el de Eloy de la Viola y sus muchos años de retiro en los que, desde 1686, estuvo cobrando la mitad del salario como “contraste jubilado por los días de su vida”²². A pesar de su enfermedad Eloy sobrevivió a su sustituto –Marcos Ibañez, fallecido en 1699– y, como contraste jubilado, continuó percibiendo la mitad del salario hasta su muerte ocurrida en 1703. Además, el Ayuntamiento consignó a su hija, y para toda su vida, 10 ducados de la mitad del salario que recibía su padre, aunque acabó casada²³, pues Eloy de la Viola así lo solicitó a la ciudad en enero de 1700²⁴.

²¹ AMV, Libro de Actas nº 62, 1669-1671, f. 379r y v: Acta del 17 de septiembre de 1670: “Contraste Francisco de la Montaña: este día aviendo precedido llamamiento y visto la peticion dada por el gremio de los plateros en que dicen que Joseph de la Viola platero a quien la ciudad tiene nombrado por contraste en propiedad a muchos días que esta enfermo e ynpedido en la cama e yncazap para poder serbir el dicho ofico que Antonio de la Viola su hijo a quien asimesmo la ciudad tiene nombrado en el dicho oficio en las ausencias y enfermedades y futura de el dicho su padre se a retirado a la yglesia por deuda questa debiendo y que no ay persona que sirva el dicho oficio ni de despacho de que se sigue mucho daño y perjuicio en la plateria, y piden que la ciudad se sirva nombrar persona avil y suficiente y capaz que sirva el dicho oficio de contraste o probeer del remedio conbeniente y el ynforme echo por el señor don Antonio Gonçalez de Vonilla a quien se cometio este negocio por donde consta ser cierta la enfermedad e yncaapacidad del dicho Joseph de la Viola y que esta ynposibilitado de poder serbir el dicho oficio y que dicho Antonio de la Biola su hijo se a retirado y uydo a la yglesia de el Bal y la poca disposicion que tiene para serbir el dicho oficio y que no an parecido en su cassa los pessos ni marcos mas principales ni otras cosas concernientes a ello, se boto y acordo que respecto de las dichas caussas y raçones se nombra desde luego por contraste / desta ciudad en propiedad a Francisco de la Montaña platero becino della en lugar del dicho Joseph de la Biola con el salario acostumbrado y por el tiempo que fuere la boluntad de la ciudad con calidad que a de tener obligacion precisa a bibir y tener su tienda y despacho en la calle de la plateria y no en otra parte y acudir con la mitad del dicho salario al dicho Joseph de la Biola por sus días respecto de su necesidad y pobreza en que se alla. Y aceptandolo en esta conformidad y con las dichas calidades el dicho Francisco de la Montaña se le admita al dicho oficio y le use, y no de otra manera. Y haviendo entrado en el ayuntamiento el susodicho y echo de notorio el dicho acuerdo le acepto y dio las gracias a la ciudad y juro en forma de derecho de usar bien y fielmente el dicho oficio de contraste y cumplir en todo con su obligacion, y lo pidio por testimonio y se le mando dar”.

²² AMV, CH 616-65, f. 41r, 47r y v, 51v, 55v, 59v, 65r, 69r, 71v, 78r y v, 80v, 83r, 86r donde constan, desde 1686, los pagos municipales de la mitad del salario de contraste –aunque “el salario es de doblada cantidad”– a Marcos Ibáñez que regentaba el oficio; y de la otra mitad a Eloy de la Viola.

²³ AMV, CH 616-65, f. 101v y 102v. pagos de la mitad del salario de contraste del año 1705 que recibió Francisco del Castillo, marido de María de la Viola.

²⁴ AMV, Libro de Actas nº 73, 1698-1700, f. 456v, Acta de 27 de enero de 1700: “Eloy de la Biola: Este día se vio una peticion de Eloy de la Biola platero contraste jubilado desta ciudad en que dize que su padre y hermanos sirbieron asimesmo el dicho oficio y que por allarse enfermo se le avia jubilado en el, señalandole por sus días y vida diez ducados cada año por la mitad del salario del dicho ofizio y suplica a la ciudad que por allarse pobre y con una hija biuda y nezesitada se sirba que por los días y vida de la

Más adelante Antonia de Salces, viuda de Marcos Ibáñez, obtuvo el mismo trato, de modo que Santiago de Escobar, contraste electo el 23 de diciembre de 1699 para sustituir a Ibáñez, debía ejercer el oficio sin salario y conformarse con el rendimiento del oficio –los precios de pesar obras de plata, los abonos por corregir los pesos y medidas de todo tipo y los costes de las tasaciones–, ya que la mitad debía entregarlo a Eloy de la Viola y la otra mitad a la viuda de Marcos Ibáñez²⁵. Santiago de Escobar intentó revertir la situación en septiembre de 1703 una vez desaparecido Eloy de la Viola, pero el Ayuntamiento ratificó las mercedes hechas en favor de María de la Viola y Antonia de Salces²⁶ a quien en la documentación se le denomina “contrasta” pues en 1699 había pedido heredar el oficio de su marido y, después de las protestas de Escobar, ejerció como tal contraste²⁷. Además, mantuvo taller abierto de platería a la muerte de Marcos Ibáñez y aún de la de su hijo Juan Ibáñez, ocurrida en 1708.

susodicha y despues de los del dicho Eloy de la Biola señalarla los dichos diez ducados en que la ciudad ara un gran serbizio a Dios nuestro señor. Y tratado y conferido se acordo que en consideracion a los susodichos se aze gracia y merced a Maria de la Biola hija del dicho Eloy de la Biola de los dichos diez ducados en cada un año para que despues de los dias y bida del susodicho los goze y cobre la dicha Maria de la Biola por sus dias y bida segun y como los goza el dicho su padre”.

²⁵ AMV, Libro de Actas nº 73, 1698-1700, f. 426r y v Acta de 23 de diciembre de 1699 con el nombramiento de Santiago de Escobar y las peculiares condiciones del ejercicio de contraste: “Acuerdo: Este dia habiendo precedido llamamiento para nombrar contraste y tassador de plata y oro questa baco por muerte de Marcos Ybañez y habiendo bisto la peticion que tiene presentada doña Antonia de Salzes biuda del susodicho en que pide se la nombre en el dicho ofizio, y las de los demas plateros prettendiendo lo mismo. Y tratado y conferido se boto y acordo por mayor parte de bottos que fueron [...] (se señalan los nombres de los que votaron a favor)] se nombra en el dicho ofizio de contraste y tasador de plata y oro y de lo demas a el dependiente a Santiago de Escobar platero vezino desta dicha ciudad por el tiempo que fuere su boluntad y con calidad de dar fianzas y asta tanto que las aya dado y se le aya rezibido y aga el juramento acostumbrado no a de usar el dicho ofizio y con que de los beynte ducados que estan señalados de salario en cada un año aya de gozar los diez dellos la dicha doña Antonia de Salzes biuda del dicho Marcos Ybañez a quien se la an de pagar por el tiempo que fuere la boluntad de la ciudad. Respecto de que los otros diez esta echa gracia dellos a Eloy de la Viola contraste jubilado y en esta conformidad el dicho Santiago de Escobar a de serbir el dicho ofizio sin que tenga derecho pedir salario alguno por aora ni se le a de pagar”. Siguen los nombres de quienes eligieron a Santiago de Escobar pero con la condición de que pagase a la viuda, Antonia de Salces, 50 ducados anuales por el tiempo de la voluntad de la ciudad, y el voto de un regidor “que nombro a la susodicha por contrasta de pesos y medidas con calidad que a de nombrar persona de toda satisfacion que asista a ello y proponerla a la ciudad” y un voto más de otro regidor que nombró a Juan Garrido con calidad de que ha de dar los gajes del oficio a Antonia de Salces. También, AMV, CH 616-65, f. 105r. pago de abril de 1706 por el año 1705; y f. 106 r y v.

²⁶ AMV, Libro de Actas nº 74, 1701-1703, ff. 668v-669r. Cita parcialmente, BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial, 1980, pp. 49-50, nota 38.

²⁷ Efectivamente constan pagos de la mitad de su salario de “contrasta” a Antonia de Salces de 1706 a 1708; AMV, CH 616-65, ff. 109r y 116v. El 28 de abril de 1721 Antonia de Salces pidió al Ayuntamiento que le pagara los veinte ducados correspondientes al salario de contraste del año 1720 que seguía disfrutando; AMV, Libro de Actas nº 78, 1721-1723, ff. 90v. Repitió la petición el 14 de mayo. La contaduría informó que ciertamente se le adeudaban “de la mitad del salario que goza de contraste de plata duzientos y veinte reales de vellon de dar a que cumplieron la navidad de setecientos y veinte”. La ciudad acordó pagarlos de las cuentas de propios; Idem, p. 97r y v.

Hay constancia documental de algunas obras salidas de su taller²⁸.

A pesar de las observaciones manifestadas, Santiago de Escobar no abandonó el contraste y a su muerte lo substituyó, el 9 de marzo de 1714²⁹, su yerno Damián Cortés que también tuvo que correr con el pago de la mitad del salario a favor de la viuda de Ibáñez. Cuando en 1722 falleció Damián Cortés, dejando viuda embarazada y siete hijos vivos, la beneficiada de la particular política social del Ayuntamiento en la adjudicación de los cargos fue Rosa Lorenza de Castro, viuda de Cortés. Además, el Regimiento nombró como contraste y tasador en propiedad a Eugenio Cortés, hijo de Damián pero aún menor de edad, e interinamente a su tío José Martínez que se obligó a desempeñar el oficio sin emolumento alguno y a entregar a la familia de Damián Cortés el salario y los beneficios de las tasaciones y del afinado de los pesos y pesas³⁰.

La platera Antonia de Salces sobrevivió a dos contrastes que le pagaron la mitad del salario. Tras la muerte de Antonia solicitó la misma ayuda Rosa Lorenza de Castro, viuda de Damián Cortés. El 22 de noviembre de 1722 la viuda de Cortés presentó un memorial en el Ayuntamiento recordando el fallecimiento de Antonia de Salces y solicitando el mismo trato que ella y, por tanto, recibir la misma renta anual de quien ejerciera el contraste. La ciudad acordó concedérselo para toda su vida tal y como lo había disfrutado Antonia de Salces³¹.

Alcanzada la mayoría de edad, Eugenio Cortés ejerció como contraste de Valladolid, pero falleció pronto dejando a su esposa embarazada y a cargo de tres hijos de muy corta edad. Su viuda, María López del Águila³², se dirigió al Ayuntamiento en septiembre de

²⁸ En 1714, Antonia de Salces, “platera de Valladolid”, hizo un cáliz nuevo y compuso otro viejo para la iglesia de Velliza. En 1717 hizo un copón para el mismo templo; ARA GIL, Clementina Julia y PARRADO DEL OLMO, Jesús M^a, *Catálogo Monumental... Tomo XI...*, p. 390. De 1715 a 1717 la “platera” Antonia de Salces se encargó, junto con Nicolás de la Peña, de componer y bruñir las alhajas de plata de la catedral vallisoletana y por ello recibieron 44.530 maravedís. De 1718 a 1720 Antonia de Salces, “platera”, se responsabilizó de componer cuatro cetros y coronas, de blanquear cinco lámparas y toda la hojalata de los ramilletes, así como añadir algunas hojas nuevas. Por todo ello recibió 1075 reales; URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Notas vallisoletanas. Noticias documentales sobre la catedral de Valladolid”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)* (Valladolid), XXXVI (1970), pp. 532-533.

²⁹ AMV, Libro de Actas nº 75, 1711-1714, f. 575r y v.

³⁰ AMV, Libro de Actas nº 78, 1721-1723, ff. 296r-297r. Acta del 16 de marzo de 1722 con la solicitud del platero José Martín o Martínez, que propuso a Eugenio Cortés pues la familia de Damián no tenía “mas amparo ni patrozinio que el de su Divina Magestad y el de la Ziudad”; f. 299v de 22 de marzo y f. 420r de 22 de noviembre con la solicitud de Rosa Lorenzo de Castro tras la muerte de Antonia de Salces. José Martínez atendía el contraste en 1727 cuando certificó el peso de dos lámparas de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario en la catedral de Valladolid; URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “La capilla de Nuestra Señora del Sagrario en la catedral de Valladolid”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción BRAC* (Valladolid), 41 (2006), p. 73.

³¹ AMV, Libro de Actas nº 78, 1721-1723, f. 420r.

³² Seguramente María López del Águila era hija de Francisca López del Águila, esposa del prestigioso platero y marcador de corte Pedro Garrido que marcó la plata de la ciudad con el beneplácito del Ayuntamiento de 1690 a 1737.

1735 y solicitó que la ciudad la nombrase contraste directamente a ella que, por su parte, se encargaría de que un oficial de su taller con suficiente habilidad –Manuel Viejo– lo ejerciera realmente. El platero Clemente de Miranda también solicitó el oficio, pero la cesión de los cargos a las viudas debía estar tan generalizada que él mismo escribió en su petición que, si la viuda pedía el contraste, se tuviera su escrito por no presentado³³, aunque también se puede sospechar que Miranda consideró el peso que tenía en la ciudad la familia López del Águila-Garrido. La ciudad aceptó la petición de la viuda y ejerció como contraste mediante oficiales de su nombramiento y confianza. Otro tanto hubo de suceder con el cargo de platero catedralicio, pues en la documentación María López del Águila es denominada “platera del cabildo” y, como tal, se encargó del aderezo de la plata catedralicia, al menos entre los años

³³ AMV, Libro de Actas nº 82, 1733-1735, pp. 467r-468v. Acta del 26 de septiembre de 1735. “Contraste Doña Maria Lopez: Este día se vio una petizion de Doña Maria Lopez del Aguila viuda de Eugenio Cortes platero vecino que fue de ella quien obtuvo el empleo de contraste de ella en virtud de nombramiento desta ziuudad expresando haver fallecido quedando con sus hijos y en zinta y con cortos medios y que tenia por oficial a Manuel Biejo con suficiente avilidad para el uso de dicho empleo suplicando a la ciudad la nombrase / en dicho officio para que le exerciese el dicho Manuel Viejo o una persona que propusiese en quien concurriese la misma suficiencia y al mismo tiempo se vio un memorial de Clemente de Miranda en que suplico a la ziuudad haga el nombramiento de dicho oficio de contraste en el esto en el caso de que Doña Maria Lopez del Aguila viuda de Eugenio Cortes no lo pretendiese en cuyos terminos era ninguna su suplica como mas largamente resulta de dicha peticion y memorial que su tenor es como se sigue:

Peticion: Señor Doña Maria Lopez del Aguila viuda que quedo de Eugenio Cortes con tres hixos de cortissima edad y en cinta de algunos meses con el mayor rendimiento ocurre a la piedad de V.S. y dize que dicho su marido obtuvo la gracia de V.S. de el empleo de contraste desta ciudad como le tubo tambien su padre, para el qual tiene los ynstrumentos necesarios haviendo gastado algunos maravedises en las posturas de abastos y mediante los cortos medios con que ha quedado y tener por oficial a Manuel Viexo en quien se alla suficiente avilidad para dicho empleo que el difunto en el tiempo de sus años que le asistio enseñó a dicho oficial obligarse por esta suplica y refirma a servir dicho empleo en utilidad mia a V.S. suplica con la mayor sumision se conduela de su viudez y sus hijos y pobreza confiriendola el empleo de contraste para que le exerza dicho Manuel Viejo y otra persona que nombre en / quien concorra la misma suficiencia, y para que en todo sea sevido V.S. se obliga a darle parte en caso de quel quiera nuebo nombramiento que en lo referido ara V.S. una especial obra de caridad y la suplicante rezivira merzed. Maria Lopez del Aguila. Manuel Biexo.

Memorial. Señor Clemente de Miranda platero y vezino de esta ziuudad y uno de los mas rendidos criados de V.S. puesto a sus pies dice que teniendo noticia de que en vista de haver muerto Eugenio Cortes quien tubo el empleo de contraste de V.S. pretenden diferentes personas dicha ocupazion suplico a V.S. se digne preferirme a dichos pretendientes pues estoy prompto a executar todo lo que V.S. me mandare esto en caso que Doña Maria Lopez Gallegos viuda de dicho Eugenio Cortes no lo pretenda pues en estos terminos es ninguna mi suplica y si solo que V.S. tenga mi pretension presente para en adelante favor que espero merezer a V.S. a quien Dios prospere y guarde los muchos años que deseo y es menester de vida. Y en vista de uno y otro tratado y conferido / por mayor parte de votos de los cavalleros capitulares que concurrieron a este ayuntamiento se boto y acuerdo se nombra a la dicha Doña Maria Lopez del Aguila en el oficio de contraste de esta ziuudad que uso y exercio el dicho su marido segun y como lo pide por su peticion durante el tiempo de su viudez en atenzion a lo que expresa y en las cargas con que se nombro en dicho oficio a dicho Eugenio Cortes. Y en quanto a la persona que propone se aprueba y concorra al primer ayuntamiento a hazer el juramento acostumbrado de usar vien y fielmente el dicho oficio y dese testimonio de dicho nombramiento a la dicha Doña Maria Lopez.

Acordose en quanto al memorial de Clemente de Miranda que el presente escribano le diga la ziuudad estima la atenzion que a tenido con la viuda”. Citado en, BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana...*, p. 50, nota 40.

1739 y 1741³⁴. Como contraste propuso a Manuel Viejo para el ejercicio efectivo de las obligaciones del oficio en 1735. En agosto de 1746, a Santiago Quiñones. Ambos nombramientos fueron confirmados por la ciudad³⁵.

En diciembre del mismo año 1746, López del Águila se atrevió a proponer a su propio hijo Manuel Cortés, aunque era menor de edad, para que lo nombraran en el cargo y asegurarse, de este modo, que heredaría el oficio³⁶. Por su parte Santiago Quiñones solicitó ser mantenido en el uso y ejercicio de contraste que había jurado hacía unos meses. En esta ocasión hubo debate en el Ayuntamiento. Algunos regidores defendieron la petición de María del Águila en cumplimiento del nombramiento que le habían dado en 1735. Otros también se manifestaron a favor, pero pidieron que se reservara el Ayuntamiento la provisión futura del empleo cuando se produjera vacante por fallecimiento de María López del Águila. Sin embargo, otros regidores pidieron que se averiguara la edad de Manuel Cortés por “los perjuicios que puedan originarse de ser menor de edad” y por no haber justificado motivo “para que no continúe Santiago Quiñones nombrado por Doña María López del Águila y jurado y admitido por su nombramiento en el ayuntamiento”. Diego de Vozmediano Valmaseda dijo que, después de haberse informado sobre la habilidad de los pretendientes, su voto era a favor de Quiñones para evitar un “grave perjuicio al común si el que maneja el empleo de arreglar los pesos y medidas no tiene la habilidad suficiente”. No hubo mayoría de votos y la situación quedó en suspenso sin que la madre de Cortés insistiera. María *la contraste* esperó casi tres años y en septiembre de 1749, después de que su hijo superara el examen de platero ante el alcalde y procuradores de la Congregación de Nuestra Señora del Val y San Eloy, solicitó de nuevo al Ayuntamiento que lo nombraran contraste. En esta ocasión todos los regidores se manifestaron favorablemente y fue admitida la petición. En consecuencia, Manuel Cortés fue elegido contraste en lugar de su madre y juró ejercer bien el oficio³⁷.

³⁴ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Notas vallisoletanas...”, p. 535.

³⁵ AMV, Libro de Actas nº 82, 1733-1735, pp. 469v-470r. AMV, Libro de Actas nº 85, 1745-1748, f. 232r.

³⁶ AMV, Libro de Actas nº 85, 1745-1748, ff. 276r-277r.

³⁷ AMV, Libro de Actas nº 86, 1749-1754, ff. 147r-148r. Acta de 19 de septiembre de 1749: “Contraste de pesos y pesas: Este día por mi el escribano se dio cuenta a la ciudad de una pettizion presentada por Doña Maria Lopez del Aguila que su tenor es el que sigue: Señor: Doña Maria Lopez del Aguila viuda vezina de esta ciudad puesta a los pies de V.S. dize que hallandome con el empleo de contraste onra que V.S. la hizo por todo el tiempo de su biudez poniendo persona en ello y hallandose con su hijo Manuel Cortes aprobado de platero como consta del testimonio adjunto a V.S. suplico con el maior rendimiento se sirva admitirle para se le jure en dicho empleo para tenerle por persona mas abil y de mas satisfazion que criado alguno, y aberlo dado exerziendo a mi vista y constarme esta abil y suficiente para el enpleo referido asi lo espero de la poderosa y liberal condizion de V.S. Valladolid, Maria Lopez del Aguila. Y asimismo por mi el escribano se dio cuenta a la ciudad de una zertificazion dada por Miguel Fernandez Yañez de Vega escribano de los hermanos de la Congregazion de Nuestra Señora del Val y San Eloy de artífizes plateros desta ciudad por la que consta que en el dia catorze de este mes se avia juntado la espresada Congregazion aviendo prezedido llamamiento ante diem y juntos en su sala de cabildos y siendo la maior parte abian admitido por hermano congregante a Manuel Cortes que avia jurado la regla, y asimismo consta de dicha zertificazion que en el siguiente dia quinze abiendose juntado los Alcaldes de la zitada Congregazion y los procuradores nombrados por ella, aprobaron de tal artífize a dicho Ma-

María López del Águila, nombrada en 1735 por todo el tiempo de su viudedad, pretendía dejar encadenado el oficio de contraste en su familia, pero las circunstancias sucedieron imprevistamente. Por una parte, su hijo Manuel se ausentó de Valladolid y finalmente murió antes que ella. Además, en 1752 se publicó el decreto real por el que se fusionaron los oficios de contraste y marcador de la plata.

La primera alarma se produjo el 11 de octubre de 1751 cuando el procurador del común en el Ayuntamiento expuso que no había contraste en Valladolid y que había que remediar el perjuicio que se causaba. Provisionalmente y mientras la ciudad acordaba el nombramiento en propiedad del contraste, se optó por elegir como contraste interino a Manuel Gómez, maestro cerrajero. Unos días después, el 29 de octubre María López del Águila pidió al Ayuntamiento que le pagasen ciento cuarenta ducados adeudados de siete años en que “*abia sido contraste*” a razón de veinte al año³⁸. En diciembre de 1751 se trató en el Ayuntamiento sobre la oposición que manifestó María del Águila a entregar “*los potes para ferir [contrastar] las medidas*” y cómo pedía continuar con el oficio, pero el Ayuntamiento acordó que, dado que Manuel Cortés, estaba ausente de la ciudad, se juntaran para nombrar contraste en propiedad³⁹. La reunión para el nombramiento no se produjo y parece que, a pesar del acuerdo, María López del Águila debió conseguir mantenerse en el oficio en lugar de su hijo. Finalmente, Manuel Cortés murió y el Ayuntamiento, el 25 de septiembre de 1753, volvió a acordar que se hiciera llamamiento para nombrar contraste. Tres días después se nombró a Clemente Miranda como contraste interino mientras se estudiaban los documentos para designarlo en propiedad. Finalmente, el 14 de octubre de 1754 el Ayuntamiento nombró contraste y marcador a Clemente Miranda, visto el acuerdo de la Junta General de Comercio y Moneda y la Real resolución de 1752 en la que se ordenaba que los oficios de contraste y

nuel Cortes y que pudiera poner tienda tratar y comerziar y rezivir aprendizes. Y en vista de todo tratado y conferido sobre el contenido se voto en la forma siguiente:

El señor Don Felix de Estefania fue de voto que entre y jure. Y de este mismo voto fueron los señores Don Alonso de Larrumbe, Don Joseph Luis de Vitoria, Don Joseph de Santistevan, y Don Diego Balmaseda.

El señor Don Joachin Ruiz de Abechucu, del comun, se llame para el lunes para que entre y jure.

Entro el señor Zamora.

El señor Don Francisco Vocalan fue de voto que mediante estar abil y sufiziente Manuel Cortes se le nombre en lugar de su madre y entre y jure. Y este mismo voto fueron el señor Don Francisco Villegas, el señor Don Diego de Valmaseda y el señor don Don Francisco Zamora y a el se regularon los señores don Felix de Estefania, Don Alonso de Larrumbe, Don Joseph Luis de Vitoria y don Geronimo de Santillana. Y acabado de votar por el cavallero decano se dijo a mi el escribano declarare el voto que salia, y declare salir el del señor don Francisco Vocalan.

Y en consecuencia de dicho acuerdo entro en este ayuntamiento dicho Manuel Cortes y hizo el juramento acostumbrado de usar vien / y fielmente el dicho empleo de contraste y quedo admitido a su uso y lo pidio por testimonio y se le mando dar”. Citado en, BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana...*, p. 50, nota 40.

³⁸ AMV, Libro de Actas nº 86, 1749-1754, ff. 431r y 445r y v.

³⁹ AMV, Libro de Actas nº 86, 1749-1754, f. 460r.

marcador los ejerciera la misma persona⁴⁰.

María López del Águila seguía con vida, pues el 19 de octubre de 1753 pidió al Ayuntamiento que le pagara seis romanas para pesar carbón y otras cosas que había hecho por encargo del conde de Canillas cuando ejercía como procurador de la ciudad. Acordaron que el contraste de los pesos y medidas de hierro se hiciera cargo de las romanas y las abonara⁴¹. Tras publicarse el decreto que había fusionado el contraste de plata y oro con el oficio de marcador, el Ayuntamiento de Valladolid se decidió a separar de sus funciones la contrastía de las medidas y pesos de hierro que habían desempeñado los contrastes desde tiempos de Gutiérrez Villoldo.

La peculiar protección de las viudas que hemos visto debió de generalizarse entre los servidores del Ayuntamiento. En la contrastía de las medidas de madera se sucedieron miembros de la familia Marcos y también en este oficio se cuidó a las viudas. En julio de 1672 Francisco Marcos sucedió a su padre Juan Marcos como contraste de las medidas de madera, pero el Ayuntamiento le impuso la obligación de ceder parte de los derechos del oficio a su madre Jacinta “por los días de su vida”⁴². Siguieron Juan Marcos⁴³ y Manuel Marcos que heredó el oficio municipal con la obligación de sustentar a su madre Damiana Rodríguez. En mayo de 1723, fallecido Manuel Marcos, presentó en el Regimiento una petición su hijo homónimo, Manuel Marcos II en la que solicitó que el Ayuntamiento le confiara el contraste de la madera asumiendo la obligación de mantener a su abuela Damiana y a su madre. Únicamente tenía 25 años y el Ayuntamiento prefirió al ensamblador Manuel de Rojas con la obligación de entregar una “pension de veinte ducados [...] cada año y durante su vida” a

⁴⁰ MV, Libro de Actas nº 86, 1749-1754, f. 746r, Acta del 14 de octubre de 1754: “Contraste: Este día se dio cuenta de una carta de don Francisco Fernandez Samieles escrita al señor corregidor su fecha en Madrid veinte y cinco de Noviembre de mil setecientos cinquenta y dos de acuerdo de la Junta General de Comercio y Moneda para que en conformidad de Real resolucion el oficio de contraste y el de marcador de oro y plata se sirban amvos por una persona nombrandose esta por las ciudades o villas a quienes esta concedida esta facultad por tiempo de seis años. Y en su vista se acordo: Nombrase en propiedad por contraste y Marcador a Clemente Miranda nombrado interino por tiempo de seis años como prebiene la orden y se le haga saber pase a la corte a rebalidarse y igualmente se vuelva a hacer saber a Juan Antonio Sanz para que cese”.

⁴¹ AMV, Libro de Actas nº 86, 1749-1754, f. 704v. María del Águila fue citada entre los 25 plateros que tenían taller abierto en Valladolid en 1752. Se le adjudicó una ganancia de 6 reales diarios, algo inferior a la media de sus colegas que alcanzaba 9 reales y oscilaba entre los 15 reales de Miguel Fernández Yáñez y los 3 que ganaban cuatro de los 25 plateros; BENNASSAR, Bartolomé, *Valladolid 1752. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, Madrid, Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria, 1990, pp. 213-214; HERRERO SALAS, Fernando, *Valladolid según el Catastro de Ensenada (años 1750-1752)*, Valencia, Edición del autor, 2013, pp. 118-119. Entre los 25 plateros había otras dos plateras: María de Santa María, con una ganancia de 4,5 reales diarios, y Francisca Gómez que ganaba 7 reales.

⁴² AMV, Libro de Actas nº 64, 1672-1674, f. 88v. Acta del 1 de julio de 1672. Juan Marcos, maestro carpintero, había sido elegido contraste de las medidas de madera el 5 de diciembre de 1653; AMV, Libro de Actas nº 56, f. 107r y v.

⁴³ AMV, Libro de Actas nº 72, 1695-1697, ff. 356r-357r y 394r. Juan Marcos era contraste de las medidas de madera en 1696 y se le renovó el arancel que podía cobrar por las medidas de media fanega, celemin, medio celemin, cuartillo, medio cuartillo, cuarto de cuartillo, la vara y los cubos; todos ellos con su rasero.

Damiana Rodríguez; es decir, la misma cantidad que se pagaba a las viudas de los contrastes de la plata⁴⁴. Rojas mantuvo no solamente a la abuela sino a la viuda de su antecesor en el cargo. Por eso, cuando en 1750 hizo dejación del oficio, pues se encontraba con “abanzada edad y muy accidentado a causa de mis enfermedades”, pidió que su sucesor mantuviera a su esposa y a dos de sus hijas que permanecían solteras⁴⁵.

El convencimiento de que las viudas merecían protección y medios para subsistir debió tener un fuerte arraigo en el Antiguo Régimen y se acentuó durante el siglo XVIII al amparo de un ambiente social cada vez más inclinado a las prácticas del liberalismo económico, dispuesto a poner fin a la estricta regulación laboral del sistema gremial. En Logroño Micaela Ruiz, viuda de Miguel Aguado Inzay (1730-1742) y hermana de Santiago Ruiz, se hizo cargo de la tienda de platería como viuda y después sus hijas Manuela y Rosa –solteras mayores de edad– aunque no estaban examinadas de plateras y a pesar de la protesta de los orfebres de Logroño. Alegaron que comerciaban con plata sin labrarla pero los regidores lo consintieron⁴⁶. También Teresa Soldevilla, viuda de Santiago Ruiz, contraste y afinador de pesos, solicitó, en 1751, ambos cargos al Ayuntamiento pues era viuda con seis hijos; el Ayuntamiento confió el contraste a Antonio Lanciego que estaba aprobado pero dejó que la viuda regentara el afinado de los pesos durante año y medio antes de que pasara a Lanciego⁴⁷.

⁴⁴ AMV, Libro de Actas nº 78, 1721-1723, f. 481r, 495r y v y 497v-500v. Actas de 21 de abril y de 10 y 12 de mayo de 1723.

⁴⁵ AMV, Libro de Actas nº 86 Actas de 1749-1754, ff, 213v-214r. Acta de 16 de enero de 1750: “Contraste: Este día se vio y leyo la petizion de el tenor siguiente: D. Manuel de Roxas vezino de esta ciudad criado de V.S. y Maestro contraste de medidas de madera por su especial nombramiento con la mayor veneracion digo que por hallarme con abanzada edad y muy accidentado a causa de mis enfermedades hago dejacion de dicho empleo en manos de V.S. para que nombre la persona que fuere de su mayor agrado, y le suplico si lo mereciere que el que se sirva de nombrar en dicho empleo sea Francisco Duran mi yerno a quien he tenido en mi compañía de quize años a esta parte, y me consta se halla havil y suficiente para ejercerle, pues ha sido el que ha suplido en todas mis enfermedades que han sido mui continuadas, por tanto a V.S. tambien suplico se digne estimarlo asi y si fuese de su agrado nombrar otra persona sea con la carga de que aya de dar a mi muger que se halla con crezida edad y casi ziega el mismo pre[sente] el que yo he dado a la viuda de mi antecesor e a dos hijas solteras con que me hallo para ayudar a su remedio, favor que espero de la grandeza de V.S. y amor a sus criados etc. Manuel de Roxas. Y vista y leida tratado y conferido en razon de su contenido se voto y acuerdo por mayor parte de votos de los cavalleros capitulares presentes que se le admite a Manuel de Rojas la dejacion que por ella haze, y nombra en su lugar a Francisco Duran por tal contraste de medidas de madera con la misma carga y pensión (para quando llegase el caso) que contribuyo el expresado Manuel de Rojas a Damiana Rodriguez y havindosele partizipado la zircunstanzia de pension que contiene su nombramiento al / mencionado Francisco Duran le acepto con dicha pension y entro en el ayuntamiento y juro conforme a estilo de usar bien y fielmente el referido tal contraste, y quedo admitido y rezibido al uso y ejercicio de el y lo pidio por testimonio y se le mando dar”.

⁴⁶ ARRÚE UGARTE, Begoña, *La platería logroñesa*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pp. 50-51 y 245-247; también, ARRÚE UGARTE, Begoña, *La platería riojana (1500-1665)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1993, I, p. 45.

⁴⁷ ARRÚE UGARTE, Begoña, *La platería logroñesa...*, p. 81.

LA DIFUSIÓN DE LA PLATERÍA MADRILEÑA EN LA PROVINCIA DE ALICANTE

Alejandro Cañestro Donoso, *Universidad de Alicante*
alejandro.canestro@ua.es

Al profesor Cruz Valdovinos, *magister inter magistros*.

El presente texto recoge una selección de piezas de platería madrileña conservadas en la provincia de Alicante, tanto en templos parroquiales como conventuales¹. No es extraordinario este panorama, el de la presencia madrileña en otras demarcaciones, pues por todos es sabida la alta difusión de que gozó la orfebrería de Madrid desde antiguo –tanto realizaciones como modelos– por lo que no resulta extraño encontrar piezas de tal procedencia en cualquier rincón de la Península o sus archipiélagos².

Esta recopilación se ha basado en varios aspectos: el primero de ellos, sus artífices, de quienes se sabe que fueron prestigiosos en sus tiempos merced a las referencias incluidas en la bibliografía de autores como Cruz Valdovinos, Martín García o Pérez Grande; el segundo, la misma configuración de la obra de arte, de suerte que debía ofrecer ese recorrido una perspectiva global para que se contemplase en poco más de una docena de piezas –inéditas en buena medida– la evolución que experimentó el arte de la platería en Madrid desde el barroco pleno hasta el romanticismo, pasando por el clasicismo más atemperado.

El itinerario arranca en 1702 con la figura del platero madrileño Pablo Serrano, a quien el cabildo catedralicio de Orihuela decide encargar las trazas de las andas de plata para la custodia del Corpus, quien inicia esa magna obra de platería hasta el año 1707, momento en que por motivos no suficientemente evidentes asume la hechura el toledano Juan Antonio Domínguez. Con todo, no queda clara cuál es la parte que hiciera Serrano y la continuación

¹ Queda fuera de este trabajo, por motivos ajenos al autor, el conjunto de piezas madrileñas del extinto monasterio de la Visitación de Orihuela, vulgo Salesas, al cual no se ha podido acceder. Sin embargo, por el expediente que incoa como BIC dicho monumento, se conoce que son obras de plateros como Pablo Serrano o Tomás Garasa.

² En lejanos lugares como La Orotava (Tenerife) también hay piezas madrileñas de José Antonio Macazaga (1793), Antonio Morago (1823) o Manuel Silvestre Luquet (1823). Puede verse su estudio en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, "Platería", en PADRÓN RODRÍGUEZ, Adolfo (coord.), *El Tesoro. Catálogo del Museo Sacro de la Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción de La Orotava*, Canarias, Gobierno de Canarias y Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción de La Orotava, 2017, pp. 101-135.

de Domínguez³. Debe decirse, además, que Pablo Serrano es autor de un cáliz limosnero fechado en 1726 con destino al Real Monasterio de la Visitación (Orihuela), lo que ejemplifica la relación de ese cenobio con la Corte, máxime si se tiene en cuenta que su fundación fue a cargo del infante don Carlos María Isidro de Borbón y su esposa doña María Francisca de Asís de Braganza y Borbón, nacida princesa de Portugal. En los muchos envíos de objetos que debieron ir llegando al convento desde el Palacio Real de Madrid debió figurar en algún momento ese antiguo cáliz limosnero de época de Felipe V que reproduce modelos netamente seiscentistas, totalmente desornamentado, en el que prima la rotundidad de los volúmenes, presentados sin acomodar adornos, y la pureza de sus líneas⁴. Acerca de Pablo Serrano, platero de origen toledano pero aprobado como maestro en Madrid en el año 1700, se conocen datos que lo sitúan como uno de los mejores plateros de su momento. Buena prueba de ello son los tres cálices llamados *de la Epifanía* de plata sobredorada con esmaltes⁵, de 1711, otro cáliz de 1709 para el santuario de la Fuencisla⁶, uno de 1713 para la iglesia de san Bartolomé de Sangarcía⁷ o los cálices limosneros de 1712 para el Palacio Real⁸ o los Escaplos de Getafe⁹. Otra obra es un cáliz para el convento de carmelitas de Alcalá de Henares fechado en 1728¹⁰. De Serrano se sabe que fue el responsable de los cálices limosneros desde 1711 hasta 1731, si bien no alcanzó el título de platero real a pesar de su amplio prestigio y su trabajo con destino a la Corona.

La obra que inaugura el Setecientos es un cáliz inédito que subsiste en la iglesia de franciscanos de Altea, punzonado por Pedro de Párraga en el año 1711, quien encarnó el cargo de marcador de Corte entre 1703 y 1711, así como también de Villa al sustituir a Juan Muñoz en el año 1711. Parece ser que murió en ese año, pues se produce un vacío documen-

³ El proceso documental está recogido en SÁNCHEZ PORTAS, Javier, "Andas de plata para la procesión del Corpus Christi", en SÁEZ VIDAL, Joaquín y MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio (coms.), *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición], Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2003, pp. 438-439. La intervención de Serrano fue dada a conocer en PRADOS GARCÍA, José María y CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Juan Antonio Domínguez, platero de la catedral de Toledo", en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*, Zaragoza, CEHA, 1984, pp. 294-295.

⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, "Cáliz limosnero", en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo y SÁEZ VIDAL, Joaquín (coms.), *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición], Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2006, pp. 560-561.

⁵ MARTÍN, Fernando A., *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1987, p. 49.

⁶ MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "Cálices regios conservados en la diócesis de Segovia", en RIVAS CARMONA, Jesús (coor.), *Estudios de platería. San Eloy 2006*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, p. 489.

⁷ Ídem.

⁸ MARTÍN, Fernando A., *Catálogo...*, ob. cit., pp. 52-53.

⁹ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (com.), *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2004, pp. 312-313.

¹⁰ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (com.), *Valor y lucimiento...*, ob. cit., pp. 314-315.

tal entre ese año y 1713, momento en que ya consta un nuevo marcador de Corte. Teniendo en cuenta que los cargos podían ser vitalicios, podría pensarse que este cáliz fue una de las últimas piezas que marcó.

No obstante, y al no presentar más punzones que los de Madrid Villa y 1711 PA/RAGA¹¹ en el interior del gollete y en el vástago central que une todas las piezas, también podría tratarse de una obra suya. Es una pieza desornamentada, con un pie apenas sobresaliente, gollete circular elevado, nudo de bellota, astil, alta sobrecopa y copa sobredorada acampanada. En síntesis, un cáliz representativo de la platería madrileña de los primeros años del siglo XVIII. [Lámina 1]

El siguiente hito lo marca un juego de vinajeras con salvilla, ejecutado por el madrileño —aunque de origen riojano— Blas Correa en 1760 con contraste de Eugenio Melcón¹², y conservado en el monasterio de capuchinas de Alicante, que responde a los característicos modelos cortesanos de mediados de la centuria. La salvilla, ovalada, acomoda el ornato rococó a algunas partes del borde, articulándose este mediante graciosos quiebros que se enriquecen con rocallas aveneradas de exquisita factura. Esa misma idea de lo curvilíneo se ve en las botellitas para contener agua y vino, cuya tipología es también muy típica del repertorio dieciochesco pues se configuran a partir de una base de borde liso sobre la que se dispone un cuerpo periforme decorado con estrías helicoidales, complementándose esta con motivos florales y sinuosos encintados en la parte inferior. La boca es de tipo oval con pico saliente y perfil curvo-contracurvo, mientras que la tapa, cóncava, está formada por una abultada rocalla con motivos de espigas y racimos de uvas. La salvilla, por su parte, contiene la inscripción ARCOS Y SANCHO, que alude a los bienhechores que donaron este conjunto y que no son otros que don Alonso de Arcos y Moreno, presidente de la Real Audiencia de Guatemala, y doña Francisca Sancho, entonces llegados a Madrid tras haber desempeñado ese alto cargo en la administración de las colonias americanas. De Correa se sabe que fue marcador de Villa entre 1766 y 1783 y también desempeñó el cargo de contraste de Corte entre 1783 y 1803, año de su fallecimiento. Se conocen algunas obras suyas, como un cáliz de 1762 para la magistral de Alcalá de Henares¹³ o un copón de 1765 conservado en las colecciones de Patrimonio Nacional¹⁴, ambas de estética semejante al conjunto alicantino.

¹¹ Su marca personal se dio a conocer en MARTÍN, F., “Contrastes y marcadores de la platería madrileña en el siglo XVIII”, *Villa de Madrid* (Madrid), 77 (1983), p. 26. Se conocen otros datos sobre su vida, como que en 1678 actúa como fiador del platero Damián Zurreño (vid. BARRIO MOYA, José Luis, “El platero Damián Zurreño y sus obras para el monasterio de Monserrat (1678)”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (Barcelona), 18 (2004), p. 111).

¹² PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, “Juego de vinajeras”, en SÁEZ VIDAL, Joaquín y MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio (coms.), *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición], Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2003, p. 490.

¹³ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (com.), *Valor y lucimiento...*, ob. cit., pp. 158-159.

¹⁴ MARTÍN, Fernando A., *Catálogo...*, ob. cit., p. 88.

En 1763 aparece en la localidad de Monforte el platero madrileño Manuel Rol. El testigo documental ha permitido asociar su nombre –no su obra, que no se conserva– a la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves de la citada localidad, con el fin de un encargo de un copón de plata por el que percibiera 3000 reales¹⁵. Manuel Rol, hijo de platero homónimo también platero de oro, nació en Madrid. Se aprobó como platero de oro el 28 de diciembre de 1739 y murió antes de 1786. Fue mayordomo de la Congregación de San Eloy en 1755 y aprobador desde 1756 al 58. Repartidor de la alcabala de 1749 y 1750 nombrado por la misma Congregación. En 1755 fue uno de los encargados de revisar las Ordenanzas que habían redactado los plateros y que nunca llegaron a comprobarse. Tuvo dos aprendices: Manuel Martínez de Santos y Antonio Martín. Hasta la fecha no se ha conocido ninguna obra suya, por lo que este testimonio escrito de Monforte resulta fundamental para poder elaborar una biografía de este platero.

El siguiente platero es el genovés Cayetano (Gaetano) Pisarello, fallecido en 1780. De él subsisten en la iglesia de la Inmaculada Concepción (Torrevieja) un cáliz¹⁶ y una custodia¹⁷, ambas de 1772 con marcas de Villa y Corte, a más de la personal del platero –timbre con cruz/CP. Acerca de Pisarello se tienen bastantes datos y realizaciones materiales. Por citar algunos ejemplos: una fuente en el Museo Nacional de Artes Decorativas fechada en 1747¹⁸, un cáliz de 1765 para San Sebastián de los Reyes¹⁹, un copón de 1773 y una custodia de 1777 para la iglesia de san Ginés (Madrid)²⁰. Se sabe, además, que tasa en 1769 los bronceos de Antonio Vendetti para el Gabinete de Indias del Palacio Real. En la pestaña de ambas piezas de Torrevieja se incorpora la inscripción que acredita su destino. En verdad, estas obras de platería son un hito fundamental dentro de la historia torrevejense al ser de los pocos testimonios de patrimonio mueble que subsisten de la primitiva fábrica, pues la actual fue levantada *a fundamentis* a fines del siglo XVIII. Su exquisita traza, la del cáliz, lo sitúa entre las obras más refinadas de su artífice. El pie, circular, presenta relieves de las especies eucarísticas, idéntico todo ello al copón de la parroquial madrileña de san Ginés, nudo de perfil sinuoso con veneras en disminución y festones en los laterales con un contario al final. La copa, levemente acampanada, se adorna con una rosa configurada con veneras y malleado. [Lámina 2]

¹⁵ CAÑESTRO DONOSO, Alejandro y MACIÁ PÉREZ, José Ángel, *Sacrum Castellum. Estudios artísticos sobre el templo de santa María, de Monforte del Cid*, Alicante, Universidad de Alicante, 2018, pp. 137-138.

¹⁶ Cfr. CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “El esplendor del culto. La platería de la parroquia de la Inmaculada Concepción de Torrevieja”, en *Torrevieja bajo tu manto* [catálogo de exposición], Torrevieja, Ayuntamiento de Torrevieja, 2009, p. 38.

¹⁷ CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “Ostensorio”, en *Torrevieja bajo tu manto* [catálogo de exposición], Torrevieja, Ayuntamiento de Torrevieja, 2009, p. 52.

¹⁸ ALONSO BENITO, Javier, *Platería. Colecciones del MNAD*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, pp. 322-323.

¹⁹ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (com.), *Valor y lucimiento...*, ob. cit., pp. 160-161.

²⁰ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (com.), *Valor y lucimiento...*, ob. cit., pp. 170-173.

La custodia, por su parte, se aleja de lo practicado por Pisarello en otras de su tipología. Aquí se muestra contenido, evidenciando su origen italiano -específicamente en el nudo periforme invertido- con un pie alto, de gran bocel con decoraciones en altorrelieve de alegorías eucarísticas y un sol de rayos rectos pero de desigual longitud. El viril aparece rodeado de una fantasía muy barroca que en integra en ella racimos de uvas y espigas de trigo sobre cúmulos de nubes. Una cabeza de querubín supone el tránsito del astil abalaustrado al sol. Ciertamente, el efectismo del sol sí que se ve en otras custodias de Pisarello, caso de la ya citada de la iglesia de san Ginés (Madrid), aunque esta última resulta mucho más plástica y vanguardista al sustituir el nudo por dos esculturas de bulto de ángeles, con todas las connotaciones simbólicas y evocadoras que su presencia supone en una custodia. [Lámina 3]

El platero gallego José de Alarcón –aprobado en Madrid en 1740 y nombrado plate-ro real en 1785– hace en 1784 uno de los llamados cálices limosneros, es decir, aquella dádiva que el rey hacía el día de la Epifanía en la capilla real con todo el acompañamiento del aparato de la corte y que, después, eran entregados por el limosnero a diferentes templos e iglesias del reino. En este caso, se fijaron en el convento de capuchinas de Alicante, para donde destinaron un cáliz de plata sobredorada que había sido ejecutado por Alarcón, responsable de los cálices limosneros regios desde 1764 hasta su muerte en 1788. Desde luego, sigue la apariencia habitual de esa tipología, es decir, absolutamente desornamentado e idéntico a los conservados en las colecciones de Patrimonio Nacional²¹ y en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Berzosa del Lozoya (Madrid)²², fechados ambos en el mismo año que el alicantino.

Del mismo año 1784 es un ejemplar de cáliz de la Real Fábrica de Platería –marcas de Villa/84, Corte/84 y z/M en la base–, donado en la posguerra por el canónigo Galbis Belda a la concatedral alicantina de san Nicolás²³. Este cáliz resulta pieza curiosa por adoptar un repertorio decorativo rococó, a pesar de que ya en 1782 Martínez elabora obras de platería dentro de los supuestos clasicistas. La iconografía alude directamente a Cristo: en el pie se observan altorrelieves enmarcados entre grandes ces, la típica rocalla, a saber, una cruz vacía entre rompimiento de nubes y ráfagas, el cordero místico sobre el libro de los siete sellos y el pelicano, todo ello trasunto de Cristo y, por ende, remisión directa al fin eucarístico del cáliz. El ornato deja espacio también para espigas de trigo y racimos de uvas. El nudo ya se configura un punto clasicista al presentar como festones una lazada con motivos florales. La parte más barroquizante, sin duda, es la sobrecopa, articulada como una profusión de cabezas de querubines entremetidas entre nubes y ornatos vegetales. [Lámina 4]

²¹ MARTÍN, Fernando A., *Catálogo...*, ob. cit., p. 102.

²² CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (com.), *Valor y lucimiento...*, ob. cit., pp. 180-181.

²³ CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “Consideraciones sobre la platería barroca de la concatedral de san Nicolás de Alicante”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coor.), *Estudios de platería San Eloy 2009*, Murcia, Universidad de Murcia, p. 214. Fue asimismo recogido en PÉREZ GRANDE, Margarita, “La platería religiosa de la Real Fábrica de Martínez en el área castellana”, en MARTÍN, Fernando A. (com.), *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid* [catálogo de exposición], Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2011, pp. 160 y 166. También se cita en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “De Carlos III a Alfonso XIII: el largo siglo XIX de la platería en la provincia de Alicante”, *Canelobre* (Alicante), 64 (2014), p. 281.

De 1786 es otro cáliz de la Real Fábrica de Platería de Martínez, en este caso conservado en el monasterio de MM. Canonesas de san Agustín (Alicante), similar al primero, con la misma iconografía en el pie²⁴.

El platero madrileño Antonio López Palomino, artífice muy destacado, labra en el año 1788 una espléndida custodia, inédita hasta el presente, para la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores (Dolores)²⁵, una villa fundada por el cardenal don Luis Belluga y Moncada en el primer tercio del siglo XVIII. Dicho finado, obispo a la limón de la diócesis de Cartagena, se ocupó y preocupó en dotar convenientemente a los pueblos de Dolores, San Fulgencio y San Felipe Neri –denominados como *Pías Fundaciones*– de todo lo necesario desde el plano urbano pero también de los oportunos repertorios artísticos de esculturas, pinturas y artes suuntuarias en los respectivos templos parroquiales. En el caso de Dolores, en 1754 encargó el grupo escultórico titular, una Virgen de las Angustias, al imaginero murciano Francisco Salzillo y buena parte de la platería que aún subsiste en el citado templo corresponde a obradores murcianos. Sin embargo, la pieza principal del culto, la custodia, fue encargada a Madrid, concretamente a Antonio López Palomino, quien es citado en 1786 como un platero sobresaliente en un informe elaborado para la Real Junta de Comercio. Pocas obras se conocen de este destacado artífice más que tres custodias y un acetre. Las custodias son para la iglesia de san Marcos de Madrid (1777)²⁶, para las Escuelas Pías de san Antón en Madrid (1790)²⁷ y para el convento de santa Teresa de Valladolid (sin fecha concreta)²⁸, mientras que el acetre, guardado en la catedral de Murcia, es de 1787²⁹. La custodia de Dolores resulta deudora de los otros ejemplos conservados: el sol, con diecisiete ráfagas separadas de rayos desiguales con cuatro sobrepuestos de nubes y querubines plateados, es similar al de la custodia de la madrileña parroquia de san Marcos. El astil, formado por diversos cuerpos de tipo prismático con distintos perfiles, da paso a un nudo de cuatro caras, contorneado por molduras en ese con orejetas salientes en la parte alta con querubines de remate. Las facetas del nudo se aprovechan para colocar improprios: martillo y tenazas, velo con la Santa Faz, tres clavos con corona de espinas y gallo sobre columna con flagelos. Y un pie de tipo piramidal, próximo al de la custodia de las Escuelas Pías de san Antón (1790), sobre cuatro patas, con caras adornadas con medallas circulares con marco de espejos: escudo episcopal del cardenal Belluga, relieve con el sacrificio de Isaac, corazón atravesado por siete puñales y mitra con

²⁴ CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “De Carlos III a Alfonso XIII: el largo siglo XIX de la platería en la provincia de Alicante”, *Canelobre* (Alicante), 64 (2014), p. 281 y CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “Notas sobre el tesoro de platería del Convento de la Sangre, de Alicante”, *Pasión. Revista Oficial de la Semana Santa de Alicante* (Alicante), 16 (2016), p. 106.

²⁵ Marcas en la pestaña: Villa/88, Corte/88 y A.PALO/MINO.

²⁶ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (com.), *Valor y lucimiento...*, ob. cit., pp. 174-175.

²⁷ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (com.), *Valor y lucimiento...*, ob. cit., pp. 192-193.

²⁸ <http://blogs.periodistadigital.com/tresforamontanos.php/2015/03/13/el-convento-de-santa-teresa-en-valladoli> [consultada el 30/07/2018 a las 20:30]

²⁹ RIVAS CARMONA, Jesús, “Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la catedral de Murcia”, *Imafronte* (Murcia), 15 (2000), p. 308.

báculo. Las caras van separadas por grandes molduras que terminan en volutas enroscadas. A pesar de lo avanzado de su cronología, Palomino insiste en ciertas tendencias rococó como el pie cuatripartito o la sinuosidad de los perfiles en el nudo y en el pie, a más de la inclusión de los repertorios de las *Arma Christi*. Demuestra aquí, una vez más, su exquisitez técnica, lo que hace de esta custodia no sólo una pieza destacada dentro del repertorio de platería madrileña en la provincia de Alicante sino de todo el conjunto de la platería conservada en templos alicantinos. [Lámina 5]

El siglo XVIII lo cierra el platero y bronceista romano José Giardoni³⁰ y su custodia para la iglesia de Nuestra Señora del Socorro (Aspe), obra de 1790³¹. Giardoni, nacido en Roma en 1744 y fallecido en Madrid en 1804, fue uno de los grandes artífices de su momento. En 1791 fue nombrado platero bronceista para la Real Casa y de 1792 hasta el momento de su muerte ostentó el cargo de Platero de oro y plata de la Real Casa. Son muy conocidas sus obras para el Palacio Real, como la custodia labrada en 1779, la cruz para la Real Capilla de 1791, los ángeles candeleros para la Real Capilla de 1796 y muchos más trabajos para la Real Casa como los bronceos para las chimeneas de Gasparini del dormitorio y la pieza de vestir del Rey en el Palacio de Aranjuez, a las órdenes del arquitecto Sabatini³². Esta custodia de Aspe viene a completar el catálogo de piezas de platería de Giardoni. Fue donada por don Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán (Madrid, 1756-Madrid, 1816), XII conde de Altamira, XV duque de Maqueda y XV marqués de Astorga, entre otros muchos títulos nobiliarios. El hecho de que proceda de un obrador madrileño no es extraño si se tiene en cuenta la directa vinculación del duque con la Cruz, pues el rey Carlos III lo designa gobernador del Banco de San Carlos mientras que Carlos IV lo nombra su Caballerizo mayor. En estos momentos, la traza del sol, símbolo de Cristo como luz y sol de justicia, comienza a transformarse en una gloria de nubes y querubines, a la manera de apoteosis o triunfo del Sacramento, similar a los transparentes y a las pinturas contemporáneas del Barroco decorativo, llegando a su culminación a lo largo del siglo XVIII. Luce viril circular con marco adornado por racimos de vid y espigas de trigo en alusión al sacramento de la Eucaristía y al mismo carácter intrínseco de la custodia, todo ello envuelto en un cerco de ráfaga con rayos asimétricos biselados donde reposan ocho querubines, coronado por una cruz sencilla. El sol descansa sobre un cáliz de astil troncocónico invertido y nudo cubierto por querubines donde aparece la inscripción

³⁰ Sobre este artífice puede verse CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y NIEVA SOTO, Pilar, "José Giardoni, platero y bronceista romano al servicio de Carlos IV", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), 47 (2007), pp. 73-98.

³¹ Marcos: Corte/90, Villa/90 y GIA/NI. Reproducida en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro y GUILBERT FERNÁNDEZ, Nuria, *Amueblamiento y ajuares en la basilica de Nuestra Señora del Socorro (Aspe). Siglos XV-XIX*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos Juan Gil-Albert, 2015, p. 84.

³² Los datos están extraídos de MARTÍN, Fernando A., "Plateros italianos en España", en RIVAS CARMONA, Jesús (coor.), *Estudios de platería San Eloy 2003*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 329-344; NIEVA SOTO, Pilar, "Adornos de plata y bronce en las camas de los reyes Carlos IV y Fernando VIII", en RIVAS CARMONA, Jesús (coor.), *Estudios de platería San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 243-260; así como de CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y NIEVA SOTO, Pilar, "José Giardoni, platero y bronceista romano al servicio de Carlos IV", ob. cit.

del duque de Maqueda. El pie presenta forma ovalada y escalonada en altura por medio de molduras rematadas con perlas y palmetas, repertorios típicamente neoclásicos. Sobre ella se encuentran dos ángeles extremadamente bellos portadores del motivo principal, trigo y vid, y en la parte delantera el cordero místico sobre el libro de los siete sellos. [Lámina 6]

El siglo XIX de la platería madrileña en Alicante lo inicia el platero Luis Pecul y Crespo, nacido en Santiago de Compostela en 1770 procedente de una importante familia de plateros³³, con un ejemplar de custodia inédito de 1816 con marcas de Corte/16, Villa/16 y L/PECVL, conservada en la concatedral de san Nicolás (Alicante). Este Pecul fue nombrado platero de las Casas de Campo en 1819 y de ese mismo año es un aguamanil para la reina³⁴. Cuatro años antes había participado como bronceador y dorador en el juego de tocador de la reina María Isabel de Braganza y se le ha documentado también una corona en 1828 para la Virgen de la Almudena³⁵. De dos años antes es un salero suyo conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas³⁶. La custodia alicantina encaja muy bien en los postulados en boga en ese momento, pues tiene una apariencia completamente desornamentada. La lisura sólo se rompe en la zona inferior del sol, en donde se incorpora una representación de ramas de árbol con racimos de uvas y espigas de trigo. [Lámina 7]

Un año después, el madrileño –aunque de origen abulense– Leonardo Ximénez³⁷ labra un cáliz limosnero que actualmente se conserva en el monasterio de MM. Canonisas de san Agustín (Alicante)³⁸ y que responde al modelo característico de esa tipología impuesto tras la vuelta a la corona del rey Fernando VII. Ximénez, que fue el responsable de la ejecución de los cálices limosneros entre 1816 y 1821, aquí demuestra un exquisito gusto al definir un prototipo propiamente clasicista bajo pautas de extrema elegancia y admirable proporción, amén de una alta calidad técnica. Podría decirse que las notas más innovadoras de este platero en este cáliz de Alicante son la perfecta armonía entre las partes y el severo ornato de perlados y molduras sogueadas. [Lámina 8]

³³ NIEVA SOTO, Pilar, “Adornos de plata y bronce en las camas de los reyes Carlos IV y Fernando VIII”, ob. cit., p. 257.

³⁴ MARTÍN, Fernando A., “El cargo de platero real”, en *Estudios de platería San Eloy 2001*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, pp. 155-157.

³⁵ NIEVA SOTO, Pilar, “Adornos de plata y bronce en las camas de los reyes Carlos IV y Fernando VIII”, ob. cit., p. 257.

³⁶ ALONSO BENITO, Javier, *Platería...*, ob. cit., pp. 434-435.

³⁷ Marcas en la pestaña: L/XIMENEZ, Villa/18, Corte/17.

³⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, “Cáliz limosnero”, en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo y SÁEZ VIDAL, Joaquín (coms.), *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición], Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2006, pp. 658-659. Se ha incluido en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “De Carlos III a Alfonso XIII: el largo siglo XIX de la platería en la provincia de Alicante”, *Canelobre* (Alicante), 64 (2014), p. 283 y CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “Notas sobre el tesoro de platería del Convento de la Sangre, de Alicante”, *Pasión. Revista Oficial de la Semana Santa de Alicante* (Alicante), 16 (2016), p. 106.

La Real Fábrica de Martínez tiene algunas otras piezas repartidas por la geografía alicantina. Es el caso de otro cáliz de 1836³⁹ conservado asimismo en el monasterio de MM. Canonasas de san Agustín (Alicante)⁴⁰, articulado de manera similar al ya visto de la catedral de san Nicolás pero con diferente iconografía: en el nudo periforme se incorporan juncos, hojas de vid y espigas de trigo, claras alusiones a la figura de Cristo; en el pie circular se vuelve a repetir la decoración del nudo más una cruz vacía sobre una representación de la Jerusalén celestial. [Lámina 9]

El platero de oro y diamantista de la reina Isabel II, el madrileño Narciso Soria, labra en 1844⁴¹ un cáliz actualmente conservado en la pedanía de Torremendo (Orihuela), inédito, que lo retrata como uno de los mejores artífices de su momento. A pesar de lo tardío de su cronología, sigue incidiendo en ofrecer un cáliz de volúmenes rotundos, con una leve decoración ubicada en puntos muy concretos –parte superior del nudo, gollete y pie– posiblemente a troquel que rompe la monotonía austera de la superficie y le otorga una gracia diferente. Aquí es evidente que el platero se muestra muy hábil en el ladrado, torneado y relevado, pues el resultado es un bellísimo cáliz de exquisita factura y culto planteamiento. Narciso Soria, quien fallece en 1854, fue nombrado Platero de oro y Diamantista de la Cámara, en 1815, nueve años después le fue asignado el cargo de Guardajoyas de la Reina. De 1829 son algunas piezas que hace para el ceremonial de Jueves Santo de la Capilla real mientras que sus obras más conocidas pertenecen a la última etapa de su vida: en 1852 ejecuta el rostrillo y la corona del Niño de la Virgen de Atocha y el año de su fallecimiento se encarga de labrar el collar del Toisón de Oro para dicha imagen mariana⁴². [Lámina 10]

Otra pieza inédita es un cáliz del madrileño Francisco Moratilla (1797-1873) para la iglesia de Nuestra Señora del Consuelo (Altea), fechado en 1850⁴³. Moratilla, como se ha indicado en alguna ocasión, fue aprobado en 1830 como platero de oro y en 1851 fue nombrado Platero de Cámara de Isabel II hasta el año 1864⁴⁴. Sus primeras obras están fechadas entre 1833 y 1834 pero sus aportaciones más importantes al desarrollo de la platería son la custodia del Ayuntamiento de Madrid, una espléndida obra de 1852⁴⁵, las custodias de Arequipa, 1849-51, y la custodia de La Habana, de 1867⁴⁶, a más de otras piezas como un copón para la

³⁹ Marcas en el labio: Corte/36, Villa/36 y z/M.

⁴⁰ CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “De Carlos III a Alfonso XIII: el largo siglo XIX de la platería en la provincia de Alicante”, *Canelobre* (Alicante), 64 (2014), p. 282 y CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “Notas sobre el tesoro de platería del Convento de la Sangre, de Alicante”, *Pasión. Revista Oficial de la Semana Santa de Alicante* (Alicante), 16 (2016), p. 106.

⁴¹ Marcas en la pestaña: Corte/44, Villa/44 y N/SORIA.

⁴² MARTÍN, Fernando A., *Catálogo...*, ob. cit., p. 409.

⁴³ Marcas en la pestaña: Corte/50, Villa/502 y F./MORATILLA.

⁴⁴ MARTÍN, Fernando A., *Catálogo...*, ob. cit., p. 405.

⁴⁵ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (com.), *Valor y lucimiento...*, ob. cit., pp. 242-243.

⁴⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, “De Londres a París, de Arequipa a La Habana. Francisco Moratilla y la visibilidad internacional de la platería española en el siglo XIX”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería san Eloy 2015*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 403-420.

iglesia de la Asunción de El Molar (Madrid, 1854)⁴⁷, el sagrario de la iglesia de Santa Cruz (Madrid, 1849) o el palustre de Isabel II (actualmente en el Museo Arqueológico Nacional, 1851)⁴⁸. El cáliz de Altea presenta una apariencia similar al copón madrileño de El Molar ya citado, específicamente en el nudo periforme invertido con cuerpo cilíndrico superior que se adorna con una red de palmetas, cuello final en escocia y pie circular con zona superior que se eleva de forma troncocónica en su centro, moldura de perfil convexo con decoración de hojas estilizadas, misma decoración que se ve en la pestaña. Moratilla fue capaz de ejecutar grandes piezas como las ya mencionadas pero también se afanó en llevar a cabo otro tipo de obra, más austera, como la presente, cuyo sencillo ornato tan sólo se acomoda en la sobrecopa -a base de grandes palmetas entrelazadas-, nudo y base. [Lámina 11]

Nuevamente la Real Fábrica de Platería aparece: de 1850 es un cáliz conservado en la iglesia de la Asunción (Sax)⁴⁹. Bajo el reinado de Carlos IV tendrá lugar, sin duda, la mayor transformación de la platería española con el impulso del monarca al platero aragonés Antonio Martínez, creador de la Real Fábrica de Platería y germen de la industrialización del trabajo, aunque ello no significó que la totalidad de los plateros hubieran de acogerse a ese nuevo régimen y a esos medios que suponían, en parte, la pérdida del aura de la plata en tanto que dejaban de ser piezas únicas para convertirse en producción en serie, mucho más económica y de ejecución más rápida. Por otra parte, y ante la iconografía que esta pieza incorpora, debe advertirse que se trata de un Cáliz de la Pasión, es decir, el cáliz que se empleaba en las ceremonias de Jueves Santo, más concretamente en la llamada *Missa in Coena Domini*, pues en el nudo están varios improperios de Jesús entre soluciones apertaminadas –la corona de espinas con los tres clavos, la cruz con el sudario sobre la Jerusalén Celestial y la caña, la esponja, la lanza y los flagelos– mientras que en el pie se disponen relieves de la Oración en el Huerto y la Caída de Cristo en la calle de la Amargura acompañado de las Hijas de Jerusalén. La única nota discordante al respecto de esta tipología de cálices es la inclusión de la representación de las Virtudes Teologales –la Fe como una figura sosteniendo una cruz, la Esperanza con el ancla y la Caridad como una madre cuidando de sus hijos– en la sobrecopa. Pero si hay un motivo que se repite a lo largo de la superficie del cáliz son los racimos de uva y las espigas de trigo, alusión directa al carácter eucarístico del mismo. [Lámina 12]

Cierran el ciclo de platería madrileña en la provincia de Alicante dos cálices inéditos del taller de Luis Espuñes fechados en 1886 y conservados ambos en la iglesia de san Bartolomé (Petrer)⁵⁰. Podría decirse que son gemelos ya que en apariencia son idénticos, si bien el ornato que ellos incorporan sí es diferente. En uno de ellos, en la bulbosa sobrecopa

⁴⁷ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (com.), *Valor y lucimiento...*, ob. cit., pp. 330-331.

⁴⁸ <http://dbe.rah.es/biografias/77224/francisco-moratilla> [consultada el 31/7/2018 a las 09:35]

⁴⁹ Marcas: Corte/56, Villa/56 y z/M. Fue dado a conocer en PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, “Cáliz”, en SÁEZ VIDAL, Joaquín y MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio (coms.), *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición], Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2003, p. 680 y analizado en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “Un repertorio decorativo de singular interés: muebles, rejas y platería de la iglesia de la Asunción de Sax”, *El Castillo de Sax* (Sax), 36 (2015), pp. 22-24.

⁵⁰ Marcas en el pie: Corte/86, Villa/86 y ESPUÑES.

hay relieves de la sagrada forma, tres clavos y un triángulo mientras que en el otro aparecen representaciones de san José, una cruz y santa María Magdalena. Las superficies lisas, bien pulidas, se complementan con otras texturas que encajan en la estética romántica que se vivía por aquellos años finales del siglo XIX. Los relieves del pie, por su parte, también son diferentes, ya que mientras que en un caso se incorpora un corazón con corona de espinas, una cruz con un sudario y una corazón atravesado por un puñal, en el otro se observan relieves de san Rafael, san Juan Bautista y san Pedro, todos ellos con sus correspondientes atributos iconográficos. La tendencia ecléctica de este cáliz se pone además en consonancia con lo practicado por Luis Espuñes, continuador de la fábrica que iniciara su padre Ramón y que suponía la continuación de la Real Fábrica de Martínez, en otras piezas, caso de la custodia de la iglesia de la Encarnación de Alhama (Granada), de tendencia asimismo ecléctica⁵¹. Los medallones en los que se inscriben los relieves, de cuño clasicista, combinan en este cáliz con la decoración estampada y cincelada que adorna toda la superficie, dando como resultado una pieza ecléctica, muy del gusto de aquellos tiempos. [Lámina 13] [Lámina 14]

En suma, mediante este estudio se ha pretendido dar a conocer la realidad de la platería madrileña en la demarcación geográfica de la provincia de Alicante, con piezas muy significativas de autores de primera fila, con lo que además se ha completado el catálogo de esos plateros madrileños. Como se sabe, la platería madrileña, por su estrecho vínculo con la Corte, estuvo presente en muchos lugares de la Península y fuera de ella. Las piezas aquí seleccionadas dan idea del cambio de gusto según el devenir de los tiempos: desde el cáliz desornamentado de Pedro de Párraga (1711) hasta los de Espuñes (1886) pasando por las espléndidas custodias de Antonio López Palomino (1788) o José Giardoni (1790), todas las piezas acusan la tendencia estética de su momento y su estudio sirve para comprender bien los cambios estilísticos y de lenguaje artístico que se fueron experimentando.

⁵¹ MARTÍN, Fernando A. (com.), *150 años Platería Espuñes (1840-1990)*, Madrid, 1990, p. 88.



1. Cáliz, Pedro de Párraga (1711), iglesia de los franciscanos de Altea (Alicante).
Fotografía: Alejandro Cañestro.



2 Cáliz, Cayetano Pisarello (1772), iglesia de la Inmaculada Concepción de Torrevieja (Alicante).
Fotografía: Alejandro Cañestro.



3. Custodia, Cayetano Pisarello (1772), iglesia de la Inmaculada Concepción de Torrevieja (Alicante).
Fotografía: Alejandro Cañestro.



4. Cáliz, Real Fábrica de Platería (1784), concatedral de san Nicolás de Alicante. Fotografía: Alejandro Cañestro.



5. Custodia, Antonio López Palomino (1788), iglesia de Nuestra Señora de los Dolores, de Dolores (Alicante). Fotografía: Alejandro Cañestro.



6. Custodia, José Giardoni (1790), basílica de Nuestra Señora del Socorro de Aspe (Alicante). Fotografía: Alejandro Cañestro.



7. Custodia, Luis Pecul (1816), concatedral de san Nicolás de Alicante. Fotografía: Alejandro Cañestro.



8. Cáliz, Leonardo Ximénez (1817), monasterio de las MM. Canonisas de san Agustín de Alicante. Fotografía: Alejandro Cañestro.



9. Cáliz, Real Fábrica de Platería (1836), monasterio de las MM. Canonas de san Agustín de Alicante. Fotografía: Alejandro Cañestro.



10. Cáliz, Narciso Soria (1844), iglesia de Nuestra Señora de Monserrate de Torremendo, en Orihue-la (Alicante). Fotografía: Alejandro Cañestro.



11. Cáliz, Francisco Moratilla (1850), iglesia de Nuestra Señora del Consuelo de Altea (Alicante). Fotografía: Alejandro Cañestro.



12. Cáliz, Real Fábrica de Platería (1850), iglesia de la Asunción de Sax (Alicante). Fotografía: Alejandro Cañestro.



13. Cáliz, Luis Espuñes (1886), iglesia de san Bartolomé de Petrer (Alicante). Fotografía: Alejandro Cañestro.



14. Cáliz, Luis Espuñes (1886), iglesia de san Bartolomé de Petrer (Alicante). Fotografía: Alejandro Cañestro.

LA PLATA EN MOLINA DE ARAGÓN

Natividad Esteban López, *Doctora en Historia del Arte*
natiplata@telefonica.net

De las seis iglesias que tenemos noticias ha tenido Molina de Aragón a lo largo de su historia¹ actualmente solo están abiertas al culto dos, Santa María la Mayor de San Gil, construida en los siglos XII-XIII pero no documentada hasta el siglo XV², de la que el edificio actual corresponde a los siglos XVI y XVII³, y la de San Martín, construida en el siglo XII, cuyo edificio primitivo se encontraba en estado ruinoso por lo que hace años decidieron trasladarla al oratorio de San Felipe Neri. Esta situación ha tenido repercusión en la acumulación de obras de arte en estas parroquias, puesto que al desaparecer una su patrimonio pasaba a alguna de las restantes, así, en 1572 cuando se suprimió la de San Juan, su retablo mayor, dos retablos laterales, la cruz procesional que se fundió para hacer una custodia, otros vasos de plata y ropa de celebración, pasaron a Santa María del Conde⁴. Pensamos que a esto se debe el que ambas conserven una amplia colección de platería.

De las realizadas por plateros cordobeses nos hemos ocupado en otros trabajos⁵, en éste estudiamos veintisiete piezas: cálices, custodias, cruces procesionales, incensarios, navetas, copones, relicarios, arqueta de crismas y concha, realizadas en Sigüenza, Zaragoza, Burgos, Daroca, Madrid, Molina de Aragón, entre los siglos XVI y XIX.

¹ Santa María del Conde, fundada en el siglo XII por el conde Manrique de Lara, devastada por los franceses en 1811 y en la actualidad desacralizada como centro de usos múltiples municipales. San Juan, también del siglo XII, destruida en el XV, por su proximidad a la anterior, para ampliar la plaza Mayor. San Pedro, del siglo XVI, actualmente solo se visita pero no tiene culto. San Felipe, del siglo XVII, en la que se ha integrado la de San Martín porque su primitivo edificio, cuyos primeros restos datan del siglo XII, están en estado ruinoso y la de Santa María la Mayor de San Gil.

² CORTÉS RUIZ, María Elena, *Actualización jurisdiccional y estructura socioeconómica en la comarca de Molina de Aragón a lo largo de la baja Edad Media*, Madrid, 2003, Universidad Complutense de Madrid. ISBN 84-669-1048-4, p. 1105

³ HERRERA CASADO, Antonio, *Molina de Aragón: veinte siglos de historia*. Tierras de Guadalajara. Guadalajara, 2000, pp. 114-115.

⁴ *Ibidem*, p. 123.

⁵ ESTEBAN LÓPEZ, Natividad. "Obras de Damián de Castro en el Señorío de Molina de Aragón" en RIVAS CARMONA, Jesús. *Estudios de Platería. San Eloy*. 2012, Murcia, 2012, pp. 217-224. ESTEBAN LÓPEZ, Natividad. "Platería cordobesa en tierras de Molina de Aragón" en RIVAS CARMONA, Jesús. *Estudios de Platería. San Eloy* 2014, Murcia, 2014, pp. 163-171.

1.- Cáliz.

Plata en su color, fundida, torneada, relevada, repujada y cincelada, interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 21 cm., diámetro de copa 10 cm. y de pie 17,2 cm. En la pestaña saliente del borde del pie, cabeza de Castilla sobre BVRGOS, OO/.. y MAR/... y en la copa O./PA. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil.

Copa acampanada y lisa y subcopa adornada por doce gallones con borde de festón. Astil de prisma hexagonal y nudo esferoidal con dos grupos opuestos de palmetas que originan seis chatones en la zona central y se decoran con la figura de Jesús; una especie de gollete hexagonal da paso al pie, éste es mixtilíneo, de alto borde moldurado, en el que alternan lóbulos recortados y picos; en los lóbulos se repujan hojas de cardina excepto en dos, situados opuestos, en los que aparece dos escudos, uno con la figura de san Miguel y símbolos de la Pasión en otro; en los picos decoración de red de rombos.

Presenta marcas de la ciudad de Burgos, de los marcadores Pedro de Salinas y Adán Diez, que ocuparon el cargo desde el 8 de febrero de 1519 al 26 de septiembre de 1521⁶, lo que indica que fue realizado durante esos años. La de artífice debe corresponder a Martín de Covarrubias, activo entre 1517 y 1551⁷.

Estilísticamente muestra las características de la platería burgalesa de la primera mitad del siglo XVI, así los gallones de la subcopa aparecen en los cálices de Ortigosa de Cameros (La Rioja), Frómista (Palencia), Ampuero (Cantabria) y Oña (Burgos)⁸; la forma del nudo se repite en gran número de piezas, aunque sin la figura de Jesús y el pie lo encontramos no solo en cálices sino incluso en custodias como en la de Boadillas del Camino (Palencia), realizada entre 1493 y 1500⁹.

2.- Hostiario.

Plata en su color fundida, torneada, grabada y relevada; interior dorada. Buen estado de conservación, aunque falta cruz de remate. Altura 18,2 cm., sin tapa 13,2 cm., diámetro de boca 9,1 cm. y de pie 9,5 cm. En el interior del pie RibE/RA. Alrededor de la caja TANTVM ERGO SACRAMENT. Parroquia de San Martín. ILUSTRACIÓN 1.

Caja cilíndrica moldurada en el borde y friso con la inscripción reseñada en el centro. Se cubre con tapa circular de perfil ligeramente cónico y moldura de festón en el borde y seis gallones; remata en cuerpo abalaustrado. Astil con dos pequeños cuellos y, entre ambos, nudo periforme invertido. Un gollete cilíndrico moldurado da paso al pie mixtilíneo, de borde ligeramente oblicuo y zona convexa terminada en troncocónica, dividida en cuatro tramos mediante bandas verticales, adornados con vegetales, ces y rocallas.

⁶ BARRÓN GARCÍA, Aurelio, *La época Dorada de la Platería Burgalesa. 1400-1600, I. Burgos*, 1998, p. 55.

⁷ *Ibidem*, II, p. 82.

⁸ *Ibidem*, I, pp. 266 y 269.

⁹ *Ibidem*, p. 165.

Observando la pieza se advierten dos épocas bien diferenciadas en su ejecución. La caja corresponde a mediados del siglo XVI, realizada probablemente por Pedro de Frías o Martín de Covarrubias, ambos plateros seguntinos, de los que conocemos obras casi idénticas que realizaron imitando modelos burgaleses, de donde pensamos que ellos procedían. El pie y astil fueron añadidos por Antonio Ribera, también seguntino, hacia 1770. De ahí la disparidad de estilos, la primera parte corresponde al Renacimiento y la segunda al final del Barroco.

3.- Crismeras.

Plata en su color fundida, torneada y grabada. Buen estado de conservación. Altura 13,5 cm., sin cruz 9 cm., sin tapa 5,5 cm., longitud 13,3 cm. y ancho 6 cm.; crismeras: altura 6,4 cm., sin tapa 4,5 cm., diámetro de boca 3,4 cm. y de base 3 cm. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. (ILUSTRACIÓN 1)

Forma de arqueta rectangular cubierta con bóveda de cañón adornada con casetones y rosetas en su interior y con cruz latina de brazos terminados en bolas como remate; tanto la tapa como el borde de la caja se decoran con un contario. En las caras laterales menores decoración de florones con especie de dragones afrontados; en las mayores roleos y vegetales que enmarcan, en la zona central del anverso una cruz y en el reverso paisaje, ambos dentro de una cartela en forma de escudo. En el interior tres vasos cilíndricos, cubiertos con tapa ligeramente cónica, rematadas en Y, O y + que se repiten, grabadas, en el cuerpo.

Se trata de una obra sin marcas que pensamos procede de algún centro de la Corona de Aragón, realizadas a mediados del siglo XVI, ya que este tipo de crismeras de caja es común de la platería aragonesa del Renacimiento. Las hemos encontrado, prácticamente idénticas, en otras localidades de la zona, así El Pobo de Dueñas, El Pedregal, Ventosa y Labros. Del siglo XVII conocemos otra en la iglesia de Santiago de Albaracín (Teruel)¹⁰ semejante a la aquí estudiada, si bien, y teniendo en cuenta su distinta cronología, cambia su ornamentación.

4.- Cruz procesional.

Plata en su color y dorada, fundida, torneada, cincelada, relevada y grabada; alma de madera. Deteriorado estado de conservación, faltan remates. Altura 66,5 cm., brazos de la cruz 40,5 cm. x 35,5 cm., Crucificado 10,2 cm. x 9 cm., diámetro del cuadrón central 8 cm., de los medallones 3,5 cm., San Bartolomé 8 cm., macolla 14 cm. y vara 13 cm. En el cuadrón del anverso escudo partido con águila en lado diestro y castillo en el siniestro I/MORA/LES Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. (ILUSTRACIÓN 2).

Cruz latina de brazos rector terminados en formas trilobuladas y cuyo perfil está recorrido por volutas, veneras, flores de lis y ces; en los ángulos de los brazos balaustres enmarcados por tornapuntas; la superficie se adorna con espejos, cartelas, ces, volutas y frutos. En el cuadrón central del anverso Calvario, sol y luna; Crucificado de tres clavos con la cabeza

¹⁰ ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Orfebrería de Teruel y su provincia I*, Teruel, 1980, fig. 143.

inclinada hacia su derecha y paño de pureza muy pegado. En los medallones arriba San Gregorio, abajo San Jerónimo, derecha San Agustín e izquierda figura con libro. En el reverso, cuadrón central San Bartolomé y en los medallones arriba Santa Bárbara, abajo San Francisco recibiendo los estigmas, derecha San Antonio con cruz y Niño e izquierda San Ambrosio.

La macolla tiene forma de templete cilíndrico formado por un cuerpo central dividido en tramos mediante pilastras, volutas y vegetales; en ellos se alojan las figuras de San Pedro, Santiago el Mayor, San Pablo, San Andrés y San Bartolomé. En la parte superior una zona convexo-cóncava adornada con espejos, volutas, vegetales y tornapuntas que la dividen en seis tramos; remata en arandela y cuerpo trapezoidal en el que encaja la cruz. En la parte baja una zona convexa con idéntica decoración a la superior. Vara ligeramente cónica con decoración grabada de vegetales y volutas y con moldura en la zona central.

Presenta marcas de la ciudad de Sigüenza y del platero Juan de Morales, a quien tenemos documentado entre 1574 y 1597. Estilísticamente muestra la tendencia de los plateros seguntinos del último cuarto del siglo XVI a cubrir sus obras con abundante ornamentación, "horror vacui". Cronológicamente la situamos hacia 1580-1585.

5.-Hostiario.

Plata en su color fundida, torneada y relevada; interior dorada. Buen estado de conservación, aunque falta remate. Altura 9 cm., sin tapa 3 cm., diámetro de boca 10,5 cm. y de base 10 cm. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. ILUSTRACIÓN 1.

Caja cilíndrica lisa con molduras en los extremos; se cubre con tapa circular de perfil troncocónico, marcada orilla lisa y zona convexo-cóncava, terminada en un estilizado tronco de cono y adornada con gallones muy planos.

La ausencia de marcas dificulta su clasificación que hacemos atendiendo a sus rasgos estilísticos en relación a otros conocidos. La forma tan pronunciada de la tapa y la carencia de inscripción u ornamentación en la caja nos lo sitúan fuera de la influencia de obras procedentes de Burgos o Sigüenza, ya que dichos elementos caracterizan obras de las mencionadas ciudades a finales del siglo XV y hasta bien entrado el XVI. Tampoco guarda relación con obras aragonesas conocidas de la época citada. Es probable que proceda de algún centro próximo, quizás Cuenca y su ejecución corresponde a los últimos años del quinientos.

6.-Custodia.

Plata en su color fundida, torneada, relevada y grabada. Deteriorado estado de conservación, el sol carece de cerco. Altura 29 cm., diámetro de viril con marco 13,5 cm., sin él 10 cm. y pie 22,5 cm. x 18,3 cm. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil.

Custodia portátil de tipo sol. Marco circular moldurado y adornado con espejos, ces y volutas. Astil cilíndrico y nudo formado por un cuerpo ovoide adornado con mascarones en cartelas de cueros recortados, enmarcados por costillas y, en la zona superior, otro cilíndrico ligeramente moldurado; dos escocias continúan el astil que culmina en un alto y grueso gollete decorado con querubines en cartelas y pilastras con volutas. Pie mixtilíneo de

alto borde ligeramente moldurado, una zona plana con tres clavos, San Marcos y león, figura femenina con cántaro a la izquierda, copa a la derecha y jarro a los pies y San Juan y águila; por último zona convexa con cuatro mascarones masculinos alternados con frutos en cartelas.

Aunque carece de marcas pensamos es la que tenía encargada el platero de Sigüenza, Juan de Alarcón y que, el 13 de octubre de 1607, pasa a su padre, Pedro de Alarcón, junto con otras piezas para que cumpla los encargos que su hijo ha dejado pendientes por fallecimiento¹¹. Nos avala esta idea el que en las cuentas de parroquiales de 1611 se refleja un pago a su nombre de tres ducados "*Mas se le descargan [...] tres ducados por [...] con que acabo de pagar la custodia de plata a pedro dealarcon platero mostro mandamiento y carta de pago*"¹². La ausencia de cerco en el sol desfigura la obra, pero su tipología coincide con la de otras realizadas en la ciudad mitrada como la de Bujarrabal o el pie de la de Setiles, de Diego de Valdolivas en 1596.

7.-Copón.

Plata en su color fundida, torneada y grabada; interior de la copa dorada. Buen estado de conservación aunque falta cruz de remate. Altura 22,5 cm., sin tapa 17,5 cm., diámetro de copa 9,6 cm. y de pie 12 cm. Parroquia de San Martín.

Copa semiesférica con moldura a media altura; se cubre con tapa circular de orilla plana, zona convexa, otra anillada en la base y termina en cúpula rebajada con parte del vástago de remate. Astil formado por dos cuellos con marcada moldura en el inicio; nudo ovoide con moldura y líneas incisas en el tercio superior; continúa el astil con un pie de jarrón y gollete cilíndrico entre molduras. Pie circular de borde vertical con una zona convexa y otra plana ligeramente rehundida en el centro.

La ausencia de marcas no impide que lo situemos en el centro platero de Sigüenza en el segundo cuarto del siglo XVII puesto que conocemos obras con estructura prácticamente idéntica realizadas por Matías Bayona, Diego Caballero o Cristóbal de Oñate, sin que nos atrevamos a adjudicarlo a ninguno de ellos en concreto.

8.- Cáliz.

Plata dorada fundida, torneada, relevada y cincelada. Buen estado de conservación. Altura 29 cm., diámetro de copa 9,3 cm. y de pie 16,7 cm. Parroquia de San Martín. (ILUSTRACIÓN 1).

Copa ligeramente acampanada en el borde; una moldura la separa de la subcopa adornada con roleos, espejos, querubines y vegetales sobre picado de lustre. Astil de jarrón abalaustrado; nudo también de jarrón con marcado baquetón superior y friso de espejos, mascarones en cartelas y vegetales; un pie continúa el astil. Gollete cilíndrico entre molduras

¹¹ ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, *Orfebrería de Sigüenza y Atienza*, Universidad Complutense, Madrid, 1992, ISBN: 84-8466-936-2.

¹² Archivo Parroquial de Santa María la Mayor de San Gil (APSMMSG), Libro de cuentas de Santa María la Mayor de San Gil 1608-1636, fol. 26r.

con espejos, frutos y querubines. Pie circular de borde vertical con una zona convexa adornada de ces, querubines, vegetales y espejos y otra plana lisa.

Obra sin marcas cuya estructura responde a la de las obras castellanas realizadas en la primera mitad del siglo XVII. Pensamos que podría tratarse del que en las cuentas parroquiales de 1625 aparece como abonado al platero seguntino Matías Bayona *“Mas da por descargo treinta y ocho ducados q costo un caliz nuevo q se compro por mandado del s^rbisitor y lo monto y peso plata yechura de matias debayona platero de sigu^a ay carta de pago”*¹³. Nos parece una obra de calidad tanto en material como en ejecución y por ello el precio que se abona por ella sería adecuado.

9.- Copón.

Plata en su color fundida y torneada; interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 23 cm., sin tapa 14,5 cm., diámetro de copa 9 cm. y de pie 9,3 cm. En el interior del pie, frustra, escudo partido con águila en lado diestro y castillo en el siniestro y DC con i en el interior de la D y o sobre las dos consonantes. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. (ILUSTRACIÓN 3).

Copa semiesférica con una moldura en la zona central; se cubre con tapa circular moldurada, integrada por orilla plana, zona convexa, otra plana anillada en la base y cúpula rebajada rematada en cruz latina de brazos biselados con bolas de remate. Astil formado por dos cuellos en el inicio y otro en la terminación; nudo ovoide muy estilizado y con dos finas molduras en el tercio superior. Pie circular de borde vertical con una zona convexa y otra plana terminada en troncocónica.

Presenta marcas de la ciudad de Sigüenza y del platero Diego Caballero, a quien tenemos documentado entre 1636 y 1657. Son numerosas las piezas con esta estructura de nudo tan estilizado y terminación troncocónica del pie encontradas en la diócesis, muchas de ellas sin marcas, pero no dudamos de su procedencia seguntina. La que ahora nos ocupa pensamos se realizó hacia 1640.

10.- Cruz procesional.

Plata en su color fundida, torneada, relevada y grabada; los rayos, relieves de los brazos, paño de pureza y coronas del Crucificado y la Virgen dorada. Buen estado de conservación. Altura 76,5 cm., brazos de la cruz 46 cm. x 37,5 cm., Crucificado 8,5 cm. x 10,5 cm., Virgen 7 cm., vara 14,3 cm. y macolla 16,2 cm. Parroquia de San Martín. (ILUSTRACIÓN 3).

Cruz de brazos rectos rematados en formas trilobuladas realizadas con tornapuntas y hojarasca; la superficie se decora con espejos rectangulares y vegetales. En los ángulos de los brazos pequeños floreros de los que parten haces de ráfagas irregulares. Cuadrón central

¹³ Archivo Parroquia de San Martín (APSM), Libro de Cuentas de la Yglesia de San Martín de 1623-1640. S.f.

ovalado y con cerco de rayos en su interior; en el anverso Crucificado de tres clavos con la cabeza inclinada hacia la derecha y paño de pureza anudado a la izquierda, y en el reverso Inmaculada. Macolla formada por un cuerpo en forma de cúpula adornada con costillas, una marcada arandela, moldura y cuerpo bulboso, casi esférico, en el que se prolongan las costillas. Vara cilíndrica lisa.

Aunque carece de marcas pensamos es la que en 1654 está realizando el platero seguntino Juan Sanz según se refleja en la visita pastoral realizada en dicho año¹⁴ y que continuaba trabajando en ella y en un incensario en 1657, recibiendo entonces setecientos reales¹⁵. El estilo de la pieza muestra diferencias respecto a la época, unas, pensamos, debidas al propio artífice, como la manera de terminar los brazos, que solían ser en forma oval y otras, como las ráfagas de los ángulos de los brazos, a restauraciones posteriores.

11.- Relicario de San Matías y beato Julián de San Agustín.

Plata en su color fundida y torneada y cristal. Buen estado de conservación. Altura 20,5 cm., cuerpo de la reliquias 10,5 cm. x 6,9 cm. y diámetro de pie 8 cm. Parroquia de San Martín.

El cuerpo de las reliquias tiene forma de pirámide de base triangular y remata en pequeña bola con arandela en el centro. Astil de cuello de jarrón moldurado y nudo también de jarrón con bocel superior; culmina el astil un pie entre molduras. Pie circular de borde vertical, orilla plana y zona convexa terminada en troncocónica.

Carece de marcas lo que dificulta su clasificación. Su estructura recuerda obras realizadas por plateros seguntinos en el tercer cuarto del siglo XVII, aunque también podría haber salido del taller de alguno de los artífices que, en esa época, están trabajando en Molina.

12.- Cáliz.

Plata en su color fundida, torneada, relevada y grabada; interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 23 cm., diámetro de copa 9 cm. y de pie 14,5 cm. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil.

Copa acampanada lisa y subcopa formada por cinco gallones trilobulados sobrepuestos. Astil de largo cuello de jarrón grabado con vegetales; nudo de jarrón con decoración de palmetas muy planas y grueso bocel en la parte superior; se continúa el astil con un pie de jarrón y pequeño gollete cilíndrico. Pie circular de borde vertical y orilla plana, una zona convexa adornada con ces y vegetales y otra troncocónica, anillada en la base, y decorada con palmetas como las del nudo.

¹⁴ APSM, Libro de Cuentas cit. s.f. Doc.

¹⁵ *Ibidem*. S.f. Cuentas de 1657 "Mas setecientos R^o debellon de laechura de Guion incensario en que entran siete reales de aocho de plata y un R^o mas de plata que monto el peso y viaje del May^{mo} de ir por el como constadecarta depago de Ju^o Sanz platero v^o de Siguenza q seconcierta por orden del Sr Obispo"

Obra sin marcas en la que observamos una diferencia de estilo; la copa y subcopa corresponden a una pieza del siglo XVI y el resto al siglo XVII. Pensamos fue realizada por algún platero de Zaragoza, puesto que hemos encontrado otros semejantes con marcas de dicha ciudad. Podría tratarse del que figura en las cuentas parroquiales de 1663, junto con un copón, por los que se abonaron doscientos treinta y ocho reales y medio y plata de otras piezas¹⁶. No refleja a quien se abonaron pero sí que se llevaron a consagrar a Sigüenza, lo que deja claro que no procede de allí puesto que se habría llevado ya consagrado¹⁷.

13.- Cáliz.

Plata dorada fundida, torneada y grabada. Buen estado de conservación. Altura 26 cm., diámetro de copa 9,2 cm. y de pie 14,5 cm. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil.

Copa muy acampanada lisa y subcopa bulbosa separada de la copa mediante una moldura y decorada con roleos y vegetales. Astil de largo cuello de jarrón moldurado, decorado con palmetas. Nudo de jarrón con moldura y marcado baquetón superior; se adorna con acantos, espejos y entrelazos; un gollete con decoración vegetal culmina el astil. Pie circular de borde ligeramente oblicuo, una zona convexa y otra plana levemente rehundida en el centro; ambas adornadas con espejos, roleos, ces y vegetales.

Como muchas obras del siglo XVII carece de marcas por lo que su clasificación la hacemos atendiendo a su estructura y ornamentación. Astil, nudo, gollete y pie responden a las características propias de gran parte del siglo y la copa y subcopa recuerdan piezas del siglo XVI, lo que no quiere decir que sea una recomposición, sino que puede proceder de alguno de los centros regionales próximos, tales como Daroca, Calatayud o la propia Molina y realizado en el tercer cuarto del seiscientos.

14.- Concha.

Plata en su color modelada, recortada y relavada. Buen estado de conservación. Altura 2,6 cm. y venera 14 cm. x 13,7 cm. En la orilla izquierda de la venera, junto al asa, FDZ, con la letra E inscrita en la D, y GEZ. Parroquia de San Martín. (ILUSTRACIÓN 4).

De tipo casi circular y concavidad poco profunda, presenta diecinueve estrechos gallones que convergen en el asa, formada por una chapa de ces y tornapuntas.

Las marcas corresponden a plateros de Daroca, Francisco Rodríguez, conocido desde 1729¹⁸ y a otro de apellido Fernández, de quien desconocemos el nombre. El primero

¹⁶ APSMMSG. Libro de fabrica de la parroquia de San Gil 1637-1695. Fol. 137r. *“De la plata que falta para hacer un caliz y patena y copon p^a el altar mayor además de quinze onzas que dio D. Dionisio ortega de un caliz y antiguo que avia de dos después de sus días a la Yglesia que lo envio don Diego Garces prebendado de Sevilla y el copon antiguo siete onzasa quinze reales y medio cada onca ciento y ocho R^s y m^o”*
“De las echuras del caliz y el copon ciento y treinta R^s”.

¹⁷ Ibidem, fol. 137r. *“Mas se dio axptoval de Alcocer de llevar el copon y caliz a Sigüenza p^a consagrarlos quatro R^s”*

¹⁸ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Fascículo de la orfebrería de Daroca*. Fiestas Corpus Christi 1981. Daroca, 1981.

pensamos que en esta obra actúa como marcador y el artífice sería el segundo, quien la realizaría a mediados del siglo XVIII. Es una pieza sencilla con cierto arcaísmo, sobre todo en la ornamentación.

15.- Custodia.

Bronce dorado y cristales. Buen estado de conservación, aunque está restaurada y faltan cristales. Altura 56,5 cm., diámetro de viril con rayos 29,5 cm., sin ellos 13 cm. y pie 23,8 cm. x 17,7 cm. Parroquia de San Martín.

Viril polilobulado y moldurado con quince rayos formados por ces y tornapuntas afrontadas y rematadas en estrella con cristal; en la zona superior remate de cruz flordelizada. El astil está formado por un ángel con las alas separadas, sobre un haz de trigo y con las manos alzadas sosteniendo un cordero que apoya en su cabeza y, sobre él, un querubín. Pie mixtilíneo de borde vertical moldurado y dos zonas convexas con decoración de ces, motivos vegetales y cuatro cristales en cabujón.

No ofrece marcas como es habitual en piezas de este material, por lo que resulta imposible conocer su procedencia geográfica. Es una obra curiosa por el tipo de astil que ofrece, con símbolos de la Eucaristía y la manera de representar el ángel. Conocemos otra casi igual en la iglesia de santa Eulalia de Segovia, estudiada por la doctora Arnáez¹⁹, realizada en la primera mitad del siglo XVIII. La que ahora nos ocupa la situamos a mediados de dicho siglo.

16.- Relicario del Lignum crucis.

Plata en su color fundida, torneada, relevada y recortada. Buen estado de conservación. Altura 34 cm., caja de la reliquia con ráfagas 15,5 cm., sin ellas 5,5 cm. x 4,5 cm. y pie 16,5 cm. x 13 cm. En el borde exterior del pie, CESATE, uniendo T y E, castillo de tres torres y GOICOECHA, uniendo las letras H y E. Parroquia de San Martín.

Caja de reliquia ligeramente ovalada con moldura de sogueado en el borde, cerco de ráfagas irregulares y cruz de brazos abalaustrados como remate central. Astil formado por un cuello de jarrón y una escocia; nudo campaniforme invertido; se continua el astil con dos escocias, de mayor tamaño la más próxima al pie. Tanto el astil como el nudo se decoran con vegetales, ces y gallones. Pie mixtilíneo de borde ligeramente oblicuo con una zona convexa y otra troncocónica; todo él adornado con ces, vegetales y rocallas.

La marca de localidad corresponde a la ciudad de Zaragoza empleada por el marcador que utiliza como marca personal un castillo. El artífice es Andrés Goicoechea, quien lo realizaría hacia 1760-1770. Estilísticamente responde a la estructura imperante en la platería zaragozana e incluso aragonesa del momento, con pies muy elevados y abundantes motivos decorativos.

¹⁹ ARNÁEZ, Esmeralda. *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 257, fig. 84.

17.- Cáliz.

Plata en su color fundida, torneada, relevada y grabada, copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 23,5 cm., diámetro de copa 9 cm. y de pie 14,5 cm. En el borde exterior del pie CESATE, uniendo T y E, cruz de Malta y .POLINFR muy frustra. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. (ILUSTRACIÓN 4).

Copa acampanada y lisa, subcopa bulbosa adornada con moldura gallonada en la unión con el astil y, el resto, con red de rombos, escamas, ces, vegetales, rocallas y tornapuntas. Astil formado por un jarrito y cuerpo cilíndrico de perfil cóncavo decorados con espejos; entre ambos se sitúa el nudo periforme invertido con decoración de espejos circulares y rómicos y acantos en la parte baja. Pie circular de perfil curvo y borde casi vertical, con zona convexa terminada en troncocónica cubierta de rocallas, ces, vegetales, espejos gallones y escamas.

Las marcas que muestra nos indican que fue realizada en Zaragoza siendo marcador quien utiliza como personal la cruz de Malta y realizado por un platero, a quien no hemos identificado, en el tercer cuarto del siglo XVIII. Su estructura es la misma que la de los cálices de las iglesias de la Magdalena y San Felipe Neri de Zaragoza²⁰, si bien el que ahora nos ocupa muestra menor movimiento y los relieves son más planos.

18.- Cáliz.

Plata en su color fundida, moldeada, relevada y grabada, interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 24,7 cm., diámetro de copa 8,5 cm. y de pie 14,1 cm. En el borde exterior del pie, CESATE, uniendo T y E, castillo de tres torres y .OMEZ. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil.

Copa muy acampanada y lisa; subcopa bulbosa adornada con gallones, ces, rocallas, volutas y vegetales muy planos. Astil formado por un jarrito con decoración semejante a la de la subcopa, que se repite en el nudo periforme invertido; culmina el astil con un pie de jarrón. Pie circular de alto borde vertical, una zona convexa y otra troncocónica, ambas decoradas con volutas, gallones, ces, rocallas y vegetales más relevados que los del resto de la obra.

Presenta marcas de la ciudad de Zaragoza utilizadas en la segunda mitad del siglo XVIII, sin que podamos precisar la cronología exacta porque no se conoce a quien corresponde la utilizada por el marcador. La de artefice pertenece a Francisco Gómez, a quien el doctor Esteban Lorente documenta en 1748²¹, que debió realizarlo hacia 1750- 1760. Como el anterior sigue el esquema característico de los cálices aragoneses y más concretamente zaragozanos de la época.

²⁰ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. *La platería de Zaragoza de los siglos XVII y XVIII*, II, Madrid, 1981, pp277 y 287, figs. 178 y 186.

²¹ *Ibidem*, I, p. 125.

19.- Custodia.

Plata en su color fundida, torneada, relevada y grabada; viril dorado y cristales verde, miel, rojos y traslúcidos. Buen estado de conservación. Altura 55 cm., diámetro del cerco del viril con rayos 28 cm., sin ellos 13 cm. y pie 25 cm. x 18,5 cm. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. (ILUSTRACIÓN 5).

Custodia portátil de tipo sol; marco circular polilobulado y moldurado con decoración de vegetales incisos, de él arranca un cerco de quince rayos irregulares de tornapuntas y roleos entrelazados y rematados en estrella con cristal; el central cambia la estrella por una cruz griega de brazos flordelisados con rayos en los ángulos. El astil se inicia con un cuello de jarrón y cuerpo prismático cuadrangular de caras desiguales dos a dos con columnas abalaustradas rematadas en puti en los ángulos y en las caras grandes hornacinas que cobijan las figuras de San Bartolomé y especie de guerrero con calzas cortas. Nudo de jarrón con decoración vegetal incisa; en lugar de gollete un cuerpo prismático idéntico al anterior pero de caras iguales, cuyas hornacinas alojan a San Pedro, Santiago el Mayor, San Pablo y San Juan. Pie mixtilíneo con una zona plana de borde vertical moldurado, adornada de vegetales y roleos incisos, otra convexa con los mismos motivos pero relevados, terminando en otra plana con vegetales incisos.

No presenta marca y su tipología solo la hemos encontrado en el señorío molinés, así conocemos otra prácticamente idéntica en Alcoroches²². El hecho de que sean unas obras tan localizadas y el arcaísmo que presentan, como el empleo de ese tipo de nudo y las columnas abalaustradas y putis, nos hacen pensar que pueden ser obras realizadas por alguno de los plateros que trabajan y residen en Molina en la segunda mitad del siglo XVIII. En cuanto a su cronología la situamos en el último tercio del siglo citado.

20.- Cáliz.

Plata en su color fundida y torneada, interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 24 cm., diámetro de copa 8,4 cm. y de pie 15,5 cm. En el interior del pie, escudo coronado con cruz en su interior sobre 1784, LM bajo corona y corona/O/CV y sobre el palo izquierdo de la V PCA. Parroquia de San Martín.

Copa ligeramente acampanada y lisa. Astil cilíndrico con marcado toro en el tercio superior. Nudo campaniforme invertido con grueso baquetón superior; especie de gollete de perfil cóncavo que se integra en el pie; éste es circular de borde vertical con una zona oblicua curvada, fina moldura y zona convexa en la que se integra el gollete.

Las marcas que ofrece nos hablan de su procedencia italiana, probablemente realizado en Spoleto, ciudad de la región de Umbría, hacia 1784, sin que podamos aportar ninguna otra información sobre el resto de las marcas.

²² ESTEBAN LÓPEZ, Natividad. "Orfebrería en el antiguo arciprestazgo de Checa (siglos XVII y XVI-II)" en *Boletín del Museo Camón Aznar*, LXXXII, 2000, p. 213, fig. 53.

21.- Cruz procesional.

Plata en su color fundida, torneada, relevada y grabada; cuadrón, Crucificado y querubines de los brazos dorada. Deteriorado estado de conservación. Altura 92,5 cm., brazos de la cruz 60,5 cm. x 50,5 cm., Crucificado 10,5 cm. x 10 cm., altura de la macolla 17 cm. y vara 15 cm. Parroquia de Santa Marías la Mayor de San Gil. (ILUSTRACIÓN 6).

Cruz de brazos abalaustrados terminados en veneras con un contorno de volutas y ces; toda la superficie se adorna con vegetales, roleos, veneras, ces y querubines. Crucificado de tres clavos con la cabeza vuelta hacia el cielo; en el cuadrón central del anverso Calvario y Jerusalén; en el del reverso la Virgen con el Niño. Macolla formada por dos cuerpos campaniformes unidos por la base y adornada con espejos, ces, rocallas y vegetales. Vara lisa con moldura en el tercio superior.

Obra sin marcas cuya tipología es propia de la platería aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII. Pensamos puede ser obra de algún platero de Daroca, puesto que conocemos otra, casi idéntica, realizada por Fernández, platero de dicha localidad a quien ya nos hemos referido. Cronológicamente la situamos en el tercer cuarto del mencionado siglo.

22.- Relicario de San Gil.

Cubierta de coco y plata en su color. Buen estado de conservación. Perímetro 42 cm. y 38,4 cm. y ejes de la elipse 14,6 cm. x 10,8 cm. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. (ILUSTRACIÓN 5).

Caja formada por la cubierta de un coco adornada con rosetas y tiras de plata que se sitúan también en el contorno de las dos mitades y enmarcan los cristales que cubren las reliquias. En los centros de los arcos largos charnela y hebilla de cierre y en uno de los cortos dos especie de balaustres con anilla en los que engancha una cadena.

El material y la propia organización de la reliquia nos hablan de su procedencia hispanoamericana y más concretamente de algún país de Centroamérica. La tabaquera que reproducen en la enciclopedia de la plata²³ es de este material y la sitúan en Guatemala en el siglo XVIII. Difieren bastante en la ornamentación y disposición de la misma por la función diferente que cada una tiene. Sin que podamos afirmar su procedencia guatemalteca, situamos cronológicamente nuestra pieza en la segunda mitad del mencionado siglo.

23.- Incensario y naveta.

Plata en su color fundida, torneada, relevada, grabada y calada. Buen estado de conservación aunque el incensario tiene golpeada la casca y falta alguna cadena. Altura con cadenas 100 cm., sin ellas 24,6 cm., casca 8,6 cm., cuerpo de humo 16 cm., diámetro del mismo 10,5 cm., de la casca 11 cm., del pie 9 cm. y del manípulo 6,5 cm. Naveta: altura 12,5 cm., cuerpo de nave 16,5 cm., proa 9,7 cm., popa 6,8 cm., ancho 9 cm. y diámetro de pie 9,8 cm.

²³ FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOJA, Rafael y RABASCO Jorge, *Enciclopedia de la plata cit.* p. 528.

En el borde exterior del pie del incensario LN/PER y en el borde del cuerpo de humo escudo coronado con oso y madroño sobre 3 y otras dos ilegibles; en la naveta en el cuerpo, junto al pico de proa, castillo de tres torres y escudo coronado con oso y madroño, ambas sobre 3 y otra muy frustra LN/.. en el borde exterior del pie y tapa de proa. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil.

Manípulo circular de borde recto y superficie curva con anilla de remate. El cuerpo de humo, de perfil sinuoso y forma cilíndrica, presenta un borde recto, una zona cóncava lisa, otra cilíndrica con acantos calados, una cóncava de mayor tamaño y con ventanas caladas triangulares y rectangulares, un friso de palmetas y remate cupuliforme con idénticas ventanas. La casca casi semiesférica con una zona cóncava en el inicio y decoración de roseatas. Pie circular moldurado.

La superficie del cuerpo de la naveta adornada con roleos y vegetales, con la proa ligeramente levantada y de perfil sinuoso con tapa practicable; popa fija de forma casi rectangular. Astil abalaustrado y pie circular de borde recto con una zona convexa adornada de vegetales y roleos.

Las marcas corresponden a la Villa y Corte de Madrid impresas por los marcadores que actuaban en 1803, y al platero de dicha ciudad León Perate conocido entre 1776 y 1809. En las cuenta de 1802-1803 de la parroquia se registra un pago a este platero de tres mil doscientos veintitrés reales por la ejecución de un incensario y naveta²⁴.

Siguen las líneas características de este tipo de piezas en la platería madrileña con zonas curva y cilindros rectos, es decir, dominio del geometrismo.

24.- Cáliz y patena.

Plata dorada fundida, torneada y troquelada. Buen estado de conservación. Altura 25,4 cm., diámetro de copa 7,5 cm., de pie 12,3 cm. y de la patena 13 cm. En el interior del pie, escudo coronado con oso y madroño sobre 23 y castillo de tres torres sobre 22 y z/M. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. (ILUSTRACIÓN 6).

Copa cilíndrica acampanada en el borde. Astil formado por un cuerpo troncocónico invertido y gallonado. El nudo se compone de un cuerpo cilíndrico adornado con gallones y otro troncocónico invertido muy estilizado, de superficie curva con palmetas en la parte inferior; se continúa el astil con un pie de jarrón. Pie circular de alto borde vertical con friso de palmetas y zona plana troncocónica en el centro, lisa.

Muestra marcas que corresponden a la Villa y Corte de Madrid impresas por los respectivos marcadores, la primera en 1823 y la segunda en 1822, quizás debido a que se pasaran al marcador a finales de año y cambiara el mismo mientras estaba en el de Corte, o bien que el de Villa cambiara la marca al iniciar el año y el de Corte se retrasara en hacerlo. Su ejecución se debe a la Real Fábrica de Platería que sigue utilizando la marca personal de su fundador, Antonio Martínez, después de su fallecimiento en 1789.

²⁴ APSMMSG. Libro de cuentas de Santa Maria la Mayor de San Gil 1731-1813, s.f.

25.- Copón.

Plata en su color fundida y torneada, interior de la copa dorada. Altura 22 cm., sin tapa 17,5 cm., copa 13 cm. x 9 cm. y diámetro de pie 12,7 cm. En el borde exterior del pie, león rampante dentro de un óvalo, .LADREN y R copón X. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil.

Copa ovalada con tapa de la misma forma y perfil ondulado, rematada en pequeña cruz latina y unida a la copa mediante charnela. Astil formado por un cuello y nudo de jarrón con grueso cuerpo cilíndrico. Pie circular de alto borde vertical y perfil troncocónico curvo.

Muestra marcas de la ciudad de Zaragoza utilizada en el siglo XIX por el marcador, hasta ahora no identificado, que utiliza como marca personal las letra R y X y entre ambas un copón; quizás puede tratarse de Rudesindo Xea, reseñado en la enciclopedia como activo en el siglo XIX²⁵. La de artífice pertenece a un miembro de la familia de los Aladrén, pero en ningún caso José o Andrés, ya que ambos trabajan en el siglo XVIII y nuestra pieza, por estilo, pertenece al primer tercio del siglo XIX.

26.- Incensario y naveta.

Plata en su color fundida, torneada, grabada, relevada y calada. Buen estado de conservación. Altura con cadenas 84 cm., sin ellas 23,5 cm., casca 7,8 cm., cuerpo de humo 16,5 cm., diámetro de la casca 12,4 cm., del pie 7,2 cm. y del manípulo 7 cm. Naveta: altura 16,5 cm., cuerpo de nave 20 cm. x 7 cm., proa 9,3 cm., popa 10,7 cm. y diámetro de pie 8,3 cm. En el interior del pie, borde exterior del maípuo, tapa y borde exterior del pie de la naveta, león rampante, ALADREN y YcopónM. Parroquia de San Martín. (ILUSTRACIÓN 7).

Manípulo circular cupuliforme con decoración de palmetas y anilla de remate. Cuerpo de humo cilíndrico dividido en cuatro ventanas mediante costillas y decoración calada de red con roseta central; termina en arandela, a modo de cornisa saliente y cúpula de red de rombos y palmetas. Casca de sección convexa con palmetas incisas en la base y zona cóncava junto al borde. Pie circular de perfil cónico.

Nave de popa en forma de voluta casi circular y proa de tapa plana adornada con friso picado; cuerpo de nave semiovoide con decoración de guirnaldas. Astil troncocónico de perfil curvo, adornado con palmetas; una moldura oblicua inicia el pie de borde vertical.

La marca de localidad que presentan corresponde a la ciudad de Zaragoza utilizada por el marcador cuyas iniciales son Y y M, que no hemos identificado. El artífice es un miembro de la familia de los Aladrén, quien la realizaría en la primera mitad del siglo XIX, siguiendo las líneas estilísticas del momento en la zona.

²⁵ FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge. Enciclopedia de la plata cit., p. 308.

27.- Relicario de San Laureano, Santa Laura y San Benito.

Plata en su color fundida y moldeada. Buen estado de conservación. Altura 18,6 cm., caja de la reliquia con cerco 9,6 cm. x 9 cm., sin él 4,5 cm. x 4 cm. y diámetro de pie 5,7 cm. En el borde exterior del pie A/LAVANDI. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil.

Caja de la reliquia levemente ovoide moldurada con cerco de ráfagas irregulares y cruz de remate en la zona superior central. Astil formado por dos cuerpos cilíndricos y otros dos esferoidales alternados, que integran el nudo. Pie circular de borde vertical y perfil ligeramente cónico. Todo liso.

Presenta una marca en la que puede leerse A. Lavandi, a quien no tenemos identificado. Pensamos puede tratarse de uno de los muchos plateros de origen italiano que trabajan en España en el siglo XIX. Cronológicamente lo situamos en la segunda mitad del siglo citado.

Doc.

Visita del año 1654: *“Y continuando su merced la visita y abiendo pedido quenta de los bienes de la dha Yglesia allo faltaban unas binageras de plata pidió quenta dellas. Y el cura y mayordomo dijeron que estaban en poder de Juan Sanz Platero vecino de Siguenca y el dho ju^o rrodriguez mayordomo declaro no estar por su quenta porquanto estaban en poder del dcho Sr Miguel de Toledo el qual dijo seabian consumido en la echura de la cruz eyncensario Yabiendo echo laq^{ta} no sealla por declaración del platero que en laobra de la cruz eyncensario agarrelacion dequeselas ubiesen entregado su merced mando al dho Miguel de Toledo cura pena deexcomunion mayor (trivanacario? ni camonitioneen derecho) premisa con que yncausolo contrario aviendo, quedentro de quinze días como este auto sele hiciere notorio traiga fee de Ju^o Sanz Platero para que declare si lasbinageras de plata estaban en su poder y si las adesecho y entrado en la quenta del peso de la Cruz eyncensario y noconstando queel platero las ubiese recibido su merced mando [...] dichas penas ycensuras al dho S^r miguel de toledo aga buenas a la dha iglesia las dhas binageras Porquanto entrasen en su poder es derracon en que se an consumido”*



ILUSTRACIÓN 1. HOSTIARIO. Sigüenza. Medios del siglo XVI. Antonio Ribera. Hacia 1770. Parroquia de San Martín. CRISMERAS. Aragón. Medios del siglo XVI. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. HOSTIARIO. ¿Cuenca? Finales del siglo XVI. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. CALIZ. Sigüenza. ¿Matías Bayona?. 1625. Parroquia de San Martín. (Ilustraciones propiedad de la autora).



ILUSTRACIÓN 2. CRUZ PROCESIONAL. Sigüenza. Juan de Morales. 1580-1585. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. (Ilustraciones propiedad de la autora)



ILUSTRACIÓN 3. COPÓN. Sigüenza. Diego Caballero. Hacia 1640. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. CRUZ PROCESIONAL. Sigüenza. Juan Sanz, 1657. Parroquia de San Martín. (Ilustraciones propiedad de la autora)



ILUSTRACIÓN 4, CONCHA. Daroca, Fernández. Medios del siglo XVIII. Parroquia de San Martín. CALIZ. Zaragoza. Tercer cuarto del siglo XVIII. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. (Ilustraciones propiedad de la autora)

ILUSTRACIÓN 5. CUSTODIA. Molina de Aragón. Último tercio del siglo XVIII. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. RELICARIO DE SAN GIL. ¿Guatemala? Segunda mitad del siglo XVIII. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. (Ilustraciones propiedad de la autora)



ILUSTRACIÓN 6. CRUZ PROCESIONAL. ¿Daroca? Tercer cuarto del siglo XVIII. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. CALIZ Y PATENA. Madrid. Real Fábrica de Platería. 1823. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil. (Ilustraciones propiedad de la autora)



ILUSTRACIÓN 7. INCENSARIO Y NAVETA. Zaragoza. Aladrén. Primera mitad del siglo XIX. Parroquia de San Martín. (Ilustraciones propiedad de la autora)

EL CULTO A SAN ELOY Y EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE LOS GREMIOS DE PLATERÍA EN ESPAÑA

Ignacio José García Zapata¹, *Universidad de Murcia*

ignaciojose.garcia@um.es

Con la reconquista de las grandes ciudades de los reinos españoles y siempre bajo el amparo de las políticas iniciadas por los monarcas para la dinamización y desarrollo de la economía, especialmente durante el periodo del reinado de los Reyes Católicos, fueron surgiendo y desarrollándose una serie de agrupaciones gremiales. Estas corporaciones nacieron con el objetivo de unir a todos aquellos profesionales de un mismo oficio para poder ejercer un mayor control sobre el desarrollo del trabajo. Por ello, los gremios se rigieron con una serie de ordenanzas de obligado cumplimiento para sus miembros. Los artículos que componían estas ordenanzas estaban divididos principalmente en tres secciones. Por un lado, se abordaba lo relativo al desarrollo de la profesión, es decir, todo aquello que articulaba la formación, desde el aprendizaje a la maestría. En segundo lugar, había en las ordenanzas un marcado interés por el control de la calidad de las obras, para lo cual se desarrollaban una serie de premisas de obligado cumplimiento, que iban desde el nombramiento de veedores, que revisaban los talleres y las piezas elaboradas, hasta las sanciones en caso de incumplir algunos de los capítulos indicados². Por último, el gremio también cumplía con una labor asistencial, velando por sus asociados y familiares. Este hecho estaba íntegramente vinculado al carácter eminentemente religioso de estas asociaciones que, dentro de su ordenamiento, también tuvieron el aspecto y funcionamiento de una cofradía, hasta el punto de que estaban arraigadas en una parroquia o convento y contaban con capilla propia, en la cual celebraban sus funciones y cultos a la imagen de su patrón.

En el caso concreto del arte de la platería, las ordenanzas que se fueron publicando en las diferentes ciudades españolas desde la Edad Media hasta las ordenanzas generales de Carlos III de 1771, recogieron todos aquellos aspectos destinados a asegurar la integridad del

¹ Este estudio se ha llevado a cabo durante la realización de la beca FPU otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Referencia: FPU014/00855.

² El estudio de los gremios se ha abordado ampliamente en Europa y en España. Para esta última, ver: RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Historia de la Previsión Social en España: Cofradías Gremios, Hermandades, Montepíos*, Barcelona, El Albir, 1981; CORDERO RIVAS, Juan, «Asociacionismo popular: gremios, cofradías, hermandades y hospitales», en IGLESIA DUARTE, José Ignacio (Coord.), *La vida cotidiana en la Edad Media*, Nájera, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 387-400; GONZÁLEZ ARCE, José Damián, *Gremios y cofradías en los reinos medievales de León y Castilla: siglos XII-XV*, Palencia, Región, 2009; GONZÁLEZ ARCE, José Damián, «Asociacionismo, gremios y restricciones corporativas en la España medieval (siglos XIII-XV)», *Revista de la Asociación Española de Historia Económica*, 10 (2008), pp. 9-34; GONZÁLEZ ARCE, José Damián, *Gremios, producción artesanal y mercado: Murcia, siglos XIV y XV*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.

oficio para su protección y consolidación³. Por ejemplo, para garantizar el acceso al escalafón de maestría había que superar un examen cuyo eje central era la ejecución de una pieza de orfebrería, que previamente tenía que haber sido diseñada y dibujada por el aspirante⁴. Otra circunstancia a valorar era el empleo del adecuado valor de la plata y el oro, motivo por el cual se establecieron una serie de figuras destinadas a controlar la calidad de las hechuras⁵. Por último, un aspecto trascendental era el vinculado a la economía del gremio, que se sustentaba con las tarifas anuales, las sumas para la elaboración del examen o la apertura de tienda y las sanciones impuestas por la mala praxis de las ordenanzas⁶.

³ Dentro de la política ilustrada llevada a cabo por los Borbones en España durante el siglo XVIII, tiene una especial incidencia en la vida de los gremios la llegada a la Península de Carlos III. Este monarca, que otorgó a las artes decorativas un papel de especial preponderancia para el desarrollo de las relaciones políticas, inició una política centralista destinada a unificar el amplio número de normativas provinciales repartidas por toda la nación. Por este motivo, y junto al establecimiento de diferentes fábricas de cerámica, vidrio, platería o tapices, como la de La Granja de Segovia, promulgó en 1771 para el caso concreto de las platerías españolas y en particular para el Colegio de San Eloy de Madrid, unas ordenanzas que constaban de cuatro títulos generales. El primero destinado a la normativa de la profesión, el segundo acerca de la actividad comercial, el tercero sobre el control de las tiendas y los talleres, mientras que el cuarto era exclusivamente sobre los plateros madrileños.

⁴ En este sentido, hay que destacar el libro de dibujos del Arte de Plateros de Valencia, en el cual han quedado recogidos innumerables testimonios, sobre todo para los siglos XVII y XVIII, coincidiendo con el estatus alcanzado por los plateros valencianos en 1672 a raíz del privilegio de Mariana de Austria para ser reconocidos como Colegio: COTS MORATÓ, Francisco de, *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2004, pp. 13-14. Se conocen otros libros de dibujos, como los de Sevilla o Pamplona, ver: SANZ SERRANO, María Jesús, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1986; GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991.

⁵ El Fiel Contraste era escogido anualmente por el Concejo entre los miembros más reconocidos del arte de la platería. Este puesto, de gran responsabilidad, no estaba exento de problemas, de hecho, en Murcia algunos plateros se quejaron en 1680 ante el Ayuntamiento porque el contraste Vicente Suárez no quería marcar las piezas, ver: Archivo Municipal de Murcia (A.M.M.) Actas Capitulares, 1680, f. 46-47r. TORRES FONTES, Cristina, «El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVI-II», *Estudios de Platería: San Eloy 2002*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 441-466. Por otro lado: A.M.M. Legajo 4103, *Instrucciones que se deben de seguir en las visitas mensuales a los plateros*, 1744. En este documento se expresaban una serie de artículos a modo de instrucciones según lo acordado por la Real Junta General de Comercio y Moneda. En ella se expresaban entre otros artículos la necesidad de visitar el contraste las tiendas, reconociendo los pesos y los materiales o comprobando mediante la técnica escogida las alhajas, así como otra serie de medidas destinadas al control del oficio en aquellos talleres tanto de la ciudad como de las villas dependientes. No obstante, se conservan algunos ejemplos en otras ciudades de España, ver: PÉREZ GRANDE, Margarita, «La visita municipal a la platería de Toledo en 1675», *Anales toledanos*, 35 (1998), pp. 151-166; SAEZ GONZÁLEZ, Manuela, «Visitas a las platerías de La Coruña por el contraste-marcador de la ciudad, Juan Antonio Piedra, y protesta de los plateros (1788-1790)», en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 323-330.

⁶ El primer capítulo de las ordenanzas de los plateros murcianos de 1738 indica como éstos han de aportar al gremio quince reales de vellón cada año para servir en los fines de la cofradía, ver: A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738, Capítulo I.

Más allá de estas cuestiones netamente profesionales, también se atendía en las ordenanzas a los aspectos religiosos y culturales del gremio, en muchos casos con una mayor significación. El arte de la platería tenía como patrón a San Eloy, que también lo era de otros oficios del metal, caso de los herreros. Esta advocación quedaba patente en la introducción o en el primer capítulo de las ordenanzas. Por ejemplo, las ordenanzas sevillanas de 1699 indicaban en sus primeras líneas que todos los hermanos debían reunirse en la capilla de este santo en el Convento de San Francisco. Igualmente, en los estatutos reformados de 1753 se advertía como la congregación de artistas plateros dedicaba su culto al obispo, tal y como demostraba la capilla que habían cedido los marqueses de Castilleja en el citado convento⁷. Por su parte, los plateros toledanos estaban ubicados en el Convento de Nuestra Señora del Carmen, y en sus ordenanzas de 1591 se incluía un dibujo de San Eloy dando limosna a un pobre, lo que prefigura ya el sentido asistencial de los plateros, definido en uno de sus capítulos, por el cual, un maestro debía pedir limosna entre el resto para dar a los pobres⁸. Las ordenanzas de 1722 de los plateros salmantinos establecían en su capítulo tercero como el día del patrón todos los congregantes de la agrupación debían de asistir a la misa celebrada en la Iglesia de San Isidoro y San Pelayo, donde se veneraba la imagen de San Eloy. La asistencia a este acto era obligatoria, tal y como refleja la misma ordenanza, que alertaba a los plateros de la decencia con la que debían de acudir, la puntualidad y el rigor que debían seguir durante la función, a la que solo estaban exentos de ir por enfermedad u otra causa mayor que debían justificar⁹. Los plateros cordobeses, conforme al capítulo quinto de las ordenanzas de 1732, acudían el veinte cinco de junio al convento franciscano de San Pedro el Real, donde tenían su altar. Por la mañana celebraban misa con sermón a la cual debían acudir todos los hermanos con un cirio, mientras que por la tarde se llevaba a cabo una procesión claustral, acompañada con música y el clero¹⁰. El tema de la iluminación no estuvo exento de ciertos problemas ante el excesivo uso de las velas en el ornato de la imagen, como bien demuestra el suceso acaecido en Toledo. Los plateros de esta ciudad acordaron en uno de sus cabildos de 1666 limitar el gasto superfluo que conllevaba la luminaria, al ser una cantidad excesiva tanto por el número como por el coste, hasta el punto de que los mayordomos nombrados rehusaban el cargo por no poder asumirlo. De este modo, se acordó fijar en cincuenta el número de luces, bajo pena de cien ducados a los mayordomos que se sobrepasaran. La medida fue rubricada por el Arzobispo Portocarrero, quien tuvo a bien las circunstancias expuestas por los artífices¹¹.

⁷ SANZ SERRANO, María Jesús, *El gremio de plateros sevillano (1344-1867)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, p. 246.

⁸ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Estudio sobre la historia de la Orfebrería toledana*. Toledo, Imprenta Provincial, 1915 (2002r), pp. 176-198.

⁹ PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *La congregación de plateros de Salamanca (Aproximación a la platería salmantina a través del archivo de la cofradía y el punzón de sus artífices)*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1990, p. 98.

¹⁰ VALVERDE FERNÁNDEZ, Francisco, *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001, p. 601.

¹¹ Archivo Municipal de Toledo (A.M.T.) Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, ff. 55r y v y 136v-143r.

La mayoría de las corporaciones contaron con un espacio propio donde colocar su imagen, por lo general en el templo donde tenían una mayor vinculación. No obstante, en ocasiones hubo cambios, como ocurrió en Toledo en 1700, cuando los mayordomos Juan de Jarauta y Nicolás Cordero trasladaron sin autorización la imagen hasta la iglesia de Santa Justa, un acto que fue denunciado y que les costó el ingreso en prisión hasta que se decidieron a restituir la imagen a su lugar¹². Un hecho parecido sucedió en Valladolid con la imagen de la Virgen del Val, advocación a la que los plateros vallisoletanos tenían gran veneración, cuando estos se la llevaron sin el consentimiento de los mercedarios, quienes reclamaron tal afrenta. Dicho entuerto se resolvió con la vuelta y el posterior traslado solemne en 1610 de la imagen a la iglesia que los plateros tenían en el interior de la ciudad, junto a la talla de San Eloy realizada en 1587 por Manuel Álvarez (Fig. 1)¹³. Ciertamente, no cabe negar que los artífices plateros buscaron el mejor de los espacios para sus imágenes, aunque esto no siempre fue tarea fácil. Por ejemplo, en Málaga los plateros pasaron por la parroquia de San Juan, la iglesia de los jesuitas y la de la Concepción, hasta llegar a ubicar la imagen en casa de los mayordomos, lo que ellos mismos calificaron como una acción que restaba la decencia, el culto y la veneración que se debe al patrón. Para dar solución a esto acordaron en 1712 con la comunidad de clérigos menores la cesión en su iglesia de una capilla donde situar a San Eloy y poder celebrar en ella el culto correspondiente, a cambio de ciertas cantidades y acuerdos¹⁴.

El culto a San Eloy propició que se generase entorno a él un elocuente patrocinio artístico por parte de los maestros de la platería, que involucraron a numerosos artistas locales en la talla de imágenes, la hechura de retablos y la confección de ornamentos para las ceremonias y el pertinente ajuar para el santo. Uno de los testimonios más relevantes al respecto fue el de los plateros sevillanos, quienes tenían un hospital donde llevaban a cabo una importante labor asistencial y, dentro del mismo, una capilla con un retablo para la imagen de la Virgen con el Niño que, obviamente, tenían sendas coronas de plata. También disponían de una sacristía para conservar los ornamentos y objetos necesarios para la liturgia, como tres casullas, candeleros, misales, unas ampollas y un cáliz. En cuanto a San Eloy, la única representación que tenían del santo era un lienzo que se colocaba al lado de la Virgen. No obstante, la mención en una de las relaciones de una imagen de San Eloy en su caja hace suponer que se tratara de una pequeña escultura del santo patrón¹⁵.

La reducción de su hospital trajo consigo la pérdida de gran parte de sus bienes, repartidos entre otros lugares, aunque pudieron conservar sus imágenes. A consecuencia de

¹² A.M.T. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, ff. 194r y v.

¹³ DOMÍNGUEZ BURRIEZA, Francisco Javier, «Principio y fin de la sede de la cofradía de Nuestra Señora del Val y San Eloy en el casco urbano de Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69-70 (2003-2004), pp. 341-358; BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980, p. 85.

¹⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael, *El Arte de la Platería en Málaga 1550-1580*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 75-77.

¹⁵ SANZ SERRANO, María Jesús, *Una hermandad gremial San Eloy de los Plateros (1341-1914)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 123-126.

este hecho la cofradía se trasladó a finales del siglo XVI a una capilla en San Francisco, iniciando nuevamente un importante patrimonio artístico que denota la importancia y relevancia social de los plateros en la Sevilla del Seiscientos. En este nuevo contexto se hizo la nueva imagen de San Eloy, para la que se contó con los cien ducados dejados para su hechura por el maestro Alonso de Córdoba. Ésta, la imagen principal hasta la desaparición de la cofradía, es de tamaño natural, dorada y estofada, y puede corresponderse con la que en la actualidad se encuentra en Santa Cruz, aunque existen ciertas dudas sobre la fecha de ejecución y su autor, estando relacionada con el círculo de Juan de Mesa (Fig. 2). Al amparo de este nuevo espacio, el gremio fue acumulando una ajuar más relevante, con la inclusión de seis blandones, dos lámparas de araña, una demanda, un resplandor, una corona, una campanilla, dos lámparas, seis blandones pequeños, una sarga, una vasinilla y un báculo de cincuenta y una onzas, al que se sumó más adelante una mitra de plata con sobrepuestos dorados y piedras de pasta, cuyo peso era de noventa y tres onzas. Este notable incremento de alhajas fue acompañado a su vez de la adquisición de otros bienes de carácter ornamental, tanto textiles como de mobiliario para cubrir las necesidades de la cofradía¹⁶.

El declive del imperio español y de Sevilla como centro comercial ocasionó que otras localidades cercanas experimentaran un desarrollo del arte de la platería, caso de Osuna, donde se repitieron los mismos patrones, es decir, el culto y patrocinio artístico a San Eloy. Desde los inicios del siglo XVIII los maestros allí presentes, entre ellos Salvador Hormigo y Luis Domínguez, comenzaron a potenciar la devoción al santo, contando para ello con un espacio en el Convento de Santo Domingo, actual templo de Santa María de la Asunción, donde se conserva aún la imagen que debieron adquirir poco antes de la cesión del citado lugar, en torno a 1700, y que ha sido atribuida a Pedro García de Acuña, maestro local muy activo por entonces. Como en otros lugares, el segundo paso tras la imagen era la compra de un retablo para velar por el buen ornato del espacio, por lo que al poco tiempo construyeron uno, también conservado, atribuido al genovés Francisco María de Ceiba, quien ya estaba vinculado a Acuña (Fig. 3)¹⁷. Otra de las ciudades del sur peninsular donde destacó el culto a San Eloy fue en Málaga. Como ya se ha comentado, en esta ciudad no llegaron a tener un lugar fijo hasta 1712, año en el que acordaron con la comunidad de clérigos menores la cesión de una capilla dentro de su iglesia, a cambio de una importante suma de dinero. De este modo la corporación de plateros adquirió ciertos derechos y obligaciones sobre el espacio, como fue por ejemplo la posibilidad de enterrarse en dicho lugar. Si bien, los plateros perderían la capilla si trasladaban la imagen de San Eloy a otra iglesia, lo que nunca sucedió, ya que hasta 1936 existió una escultura de vestir del patrón en el referido templo¹⁸.

¹⁶ SANZ SERRANO, María Jesús, *Una hermandad gremial...*, pp. 123-126.

¹⁷ SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, «La devoción a San Eloy de los plateros en Osuna», en RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (Coords.), *Estudios de Platería: San Eloy 2017*, Murcia, Universidad de Murcia, 2017, pp. 667-678.

¹⁸ TEMBOURY, Juan, *La orfebrería religiosa en Málaga*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1954, p. 16.

Junto a estas ciudades también hay que mencionar Córdoba, importante obrador de platería cuya obra alcanzó toda la Península¹⁹. De este modo, el esplendor de la platería cordobesa tuvo su reflejo en el gremio local, uno de los más numerosos del momento, que también destinó sus recursos al culto a San Eloy. Durante la primera mitad del siglo XVII los plateros se establecieron en el Convento de San Pedro el Real, acordando en 1634 con el ensamblador Luis Sánchez de la Cruz la construcción de un retablo, para la talla de San Eloy que por entonces debió de hacerse. Ésta es la que hoy se venera en el nuevo retablo que en 1753 propuso hacer Gregorio de la Cuesta y Cea para la mayor honra del patrón, pues el anterior tenía ciertos defectos debido a su antigüedad, lo que había derivado en una pérdida de decencia para con la imagen. La traza del retablo ha sido atribuida a Pedro Duque Cornejo, con quien el gremio tenía una estrecha relación, siendo ejecutado por Teodosio Sánchez Cañadas y Antonio Blanco. La conclusión del retablo no se llevó a cabo hasta 1759, cuando se decidió dorar la obra por una cantidad que sobrepasó la del propio coste del retablo²⁰. Este nuevo retablo tiene a los lados de San Eloy las imágenes de San Gabriel y el Santo Ángel de la Guarda, ambas de gran devoción en la ciudad, mientras que en la parte superior incluyeron un lienzo de la Inmaculada de Pedro Moreno (Fig. 4). Con todo ello, la cofradía logró alcanzar una de sus metas principales, que no era otra que disponer de un espacio primoroso donde exaltar al patrón del oficio²¹. Al mismo tiempo fueron generando un importante ajuar -tanto para la escultura del retablo como para la imagen de vestir presente en la casa del hermano mayor y que fue donada por Francisco López de Reina- que manifestaba la riqueza y pujanza del gremio. Como no podía ser de otra forma, junto a los elementos textiles destacaron las alhajas de plata, de entre las cuales sobresalían los pectorales, las mitras y el báculo. Durante el Setecientos fueron hasta tres los pectorales que tuvieron, siendo el último de ellos el de mayor calidad. Éste, que vino a sustituir al que en 1763 ejecutó Pedro Marín, había pertenecido al obispo de Jaén y constaba de cincuenta diamantes y veintidós esmeraldas, algo muy superior a las piedras falsas que formaban parte del primero que hizo en 1747 Juan Galindo. La condición de San Eloy como obispo también quedó reflejada a través de otros atributos. Así, contó con un báculo de plata y una imponente mitra de sesenta y cinco onzas de plata que elaboró Antonio Santa Cruz. Todos estos objetos deben contextualizarse en las décadas centrales del siglo XVIII, momento de gran riqueza para la corporación, que se materializó

¹⁹ Esta expansión les generó notables problemas con otras platerías, especialmente con la de Málaga, ver: SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael, «El pleito de la platería de Málaga con los plateros feriantes de Córdoba (1775-1778)», *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, 19 (1997), pp. 59-68. RIVAS CARMONA, Jesús, «Platería cordobesa en Murcia», *Imafronte*, 14 (1998-1999), pp. 251-272; MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, «Platería cordobesa del siglo XVIII en Guipúzcoa», en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord), *Estudios de Platería: San Eloy 2007*. Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 209-222; ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, «Platería cordobesa en tierras de Molina de Aragón», en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord), *Estudios de Platería: San Eloy 2014*. Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 163-171.

²⁰ TAYLOR, Rene, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque (1678-1757)*, Madrid, Instituto de España, 1982, p. 73; RAYA RAYA, María de los Ángeles, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980, p. 126; RAYA RAYA, María de los Angeles, «El patrimonio artístico del gremio de plateros de Córdoba», en *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 363-378.

²¹ VALVERDE FERNÁNDEZ, Francisco, *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses...*, pp. 233-238.

en estas dadas al santo, entre las cuales hay que citar también los diversos anillos, un libro de plata, unos candeleros, una cruz para el pendón y una custodia, obra de Galindo. Empero, la mayoría de los bienes fueron vendidos en 1810 para poder saldar las deudas contraídas, lo que conllevó a una renovación del ajuar durante todo el siglo XIX²².

Hacia el este peninsular destacaron otros centros de platería, caso de Murcia y Valencia. La platería murciana tuvo a partir de la publicación de las nuevas ordenanzas de 1738 un periodo de florecimiento acorde a la situación del Reino de Murcia durante el siglo XVI-II²³. El gremio se ubicó en la Iglesia de San Bartolomé, donde celebraron sus fiestas en honor a San Eloy. La vitalidad de la congregación se hizo más que patente con el encargo en 1749 de una imagen del santo a Francisco Salzillo, el escultor más afamado del momento. Dicha obra fue en un principio de devanaderas, lo que permitía que fuera vestida de pontifical para las fiestas, de modo que luciera con mayor esplendor. La escultura, de pie, presenta las conocidas características salzillescas, destacando por encima de todo el pequeño crucificado que lleva en su mano derecha, así como la fisonomía de su rostro (Fig. 5)²⁴. Posiblemente no fuera la primera escultura de la corporación, debido a que cuando intentaron independizarse de otros gremios a comienzos del siglo XVI, concertaron con el Concejo hacer una escultura propia para la procesión del Corpus, que en un primer momento no se llegó a materializar debido a que el escultor se fugó con el dinero. Si bien, al parecer tuvieron una nueva oportunidad poco después, a raíz de otra solicitud encabezada por Francisco de Vitoria, ante la cual el Ayuntamiento les concedió un nuevo plazo²⁵. Después de la imagen de Salzillo, el gremio de Murcia añadió a su patrimonio un retablo del que hoy queda una breve descripción gra-

²² VALVERDE FERNÁNDEZ, Francisco, *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses...*, pp. 238-245.

²³ BELDA NAVARRO, Cristóbal, «Las ordenanzas de plateros en el Reino de Murcia», *Boletín de Arte*, 16 (1995), pp. 7-22; BELDA NAVARRO, Cristóbal (Coord.), *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2007.

²⁴ BELDA NAVARRO, Cristóbal, *Francisco Salzillo: La plenitud de la escultura*, Murcia, Darana, 2006, pp. 51 y 81.

²⁵ “En el dicho ayuntamiento, en presencia de mi, el dicho escriuano, parescio, Luys Val de Arroniz, platero, y otros en su nombre e presentaron esta petición: Nobles e muy virtuosos sennores. Los oficiales plateros desta noble çibdad besamos las manos de vuestras merçedes, a las quales fazemos saber y dezimos commo en días pasados entre nosotros ovimos concertado de hazer al sennor sant Eloy de busto para lleuar en la procesyon del Corpus Christi cada vn anno, y ante desto fezymos relación a vuestras merçedes estando en su ayuntamiento, y les paresçio bien que se hyziese y proueyese mediante confradría, en tal conçierto que honrasemos el cuerpo de nuestro sennor, lo qual posymos por obra en que dimos vn ducado en sennal encargarse imaginario para que fiziese la dicha ymajen; e commo aquel se fue desta çibdad y los tienpos han seydo tales commo emos visto, no avido malicia para poderse hazer; y porque ser esto, pareçe que vuestras merçedes nos hecharon en conpannia de los armeros, y por no aver aquel nosotros guardado a todos nos an prendado diciendo aver incurrido en çierta pena. Suplicamos a vuestras merçedes nos de lugar que tengamos nuestra conpannia para sy y cunplamos lo que hordenado tenemos, pues ya nuestro sennor fue executado e no de mas aparejo para lo poder hazer en la imagen nueua, tñemos de poner luego mano; y vuestras merçedes thengan por bien de mandarnos boluer nuestras prendas porque hazyendolo de la manera que los cupicamos nuestro sennor dicho este seruido y nosotros resçibiesemos semejante merçed. Los dicho sennores conçejo ovieron por bien que hagan el dicho santo los plateros y que lo ayan fecho para el domingo de Pascua de Resurreçion que verna, y se obliguen de lo tener fecho para el dicho tienpo, so pena de mil maravedis...” ver: A.M.M. Actas Capitulares 1504, ff. 172v y 173r.

cias al erudito local Fuentes y Ponte. Éste estaría formando por un nicho central, donde se colocaría la escultura, entre dos columnas sobre las que asentaba una cornisa con un remate en el que destacaba una mitra de la que salía una rafa de rayos y dos angelotes sentados flanqueando dicho elemento. En el retablo actuaba como bocaporte un lienzo, atribuido al pintor italiano Paolo Pedemonte, con la representación de San Eloy siguiendo como modelo la escultura. Nuevamente, aparece representado en su calidad de obispo no solo con la indumentaria propia, muceta y sobrepelliz, sino con los objetos que le hacen valer como tal, mitra y báculo, los cuales son portados por los angelotes que figuran a su alrededor²⁶. Domingo Ximénez también reprodujo la imagen de Salzillo en el grabado que realizó en 1756. Ciertamente, eran unos años gloriosos para el arte en Murcia, hasta el punto de que por entonces también se escenificó un auto sagrado para enaltecer la figura de San Eloy, cuyo texto fue realizado por Antonio Quadrado de Anduga²⁷. En definitiva, el culto a San Eloy por parte de los plateros murcianos se concretó a través de las artes y de la significativa escultura que Salzillo confeccionó para la cofradía²⁸.

En Valencia se consolidó desde la Edad Media un relevante gremio de plateros que también desarrolló un patrimonio artístico para honrar a San Eloy. Los plateros valencianos tenían su sede en la iglesia de Santa Catalina, donde instalaron un primer retablo a mediados del siglo XV, según se extrae de un recibo de 1454. No obstante, a comienzos de la siguiente centuria el gremio contrató con los hermanos Onofre y Damián Forment la ejecución de un nuevo retablo que debía seguir el diseño de los pintores Ferrando de la Almedina y Ferrando de los Llanos. El retablo se completó con las pinturas de Juan de Juanes y con la escultura de San Eloy de Bernabeu de Tedeu. Este conjunto no duró mucho tiempo, debido al incendio que asoló el templo en 1584, de modo que ya en el Seiscientos tuvieron que acometer una nueva inversión y solicitaron al pintor Ribalta la compostura de un nuevo retablo que siguiera en lo posible las escenas de Juan de Juanes. También le fue encomendada una actuación sobre la escultura de San Eloy, lo que llevó a pensar que la imagen se salvara del incendio y como consecuencia de éste necesitó una restauración. Así quedó la capilla hasta que en el siglo XVIII se emprendió una nueva empresa tras la venta de varias de las obras de Ribalta, acción que generó cierto malestar entre los plateros. El nuevo retablo fue obra del maestro cantero José Pons y del escultor Luis Domingo, que llevó a cabo diversas esculturas por valor de trescientas cuarenta y cinco libras, mientras que Pons percibió más de mil libras por su trabajo con mármoles de Génova, piedra negra de Murviedro y jaspes de Náquera. De este último proyecto quedan aún algunos vestigios en la iglesia de San Martín, ya que se pudieron salvar algunas partes de la destrucción provocada en 1936²⁹.

²⁶ AGÜERA ROS, José Carlos, «Presencia de la obra de Salzillo en la pintura y la estampa de su tiempo», en *Francisco Salzillo y el reino de Murcia en el siglo XVIII*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1983, pp. 173-175.

²⁷ CANDEL CRESPO, Francisco, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, 1999, pp. 51-52.

²⁸ AGÜERA ROS, José Carlos, «Encargo e integración de artes por un Colegio y Congregación de Plateros: de Salzillo a Pedemonte», en *Estudios de Platería: San Eloy 2002*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 23-36.

²⁹ RODRÍGUEZ-RODA, Francisco Ramón, «Los retablos de la capilla del Gremio de Plateros de Valencia», *Saitabi: revista de la Facultat dde Geografia i Història*, 2 (1944), pp. 327-344.

En el centro de la Península también se localizaron relevantes platerías, siendo Toledo uno de los centros más sobresalientes al respecto³⁰. La sede de los artífices toledanos se ubicaba en el Convento del Carmen, donde había una imagen de San Eloy ya desde comienzos del siglo XIV. Quizás fuera ésta o alguna posterior la que en 1700 fue trasladada sin permiso por parte de los mayordomos al templo de Santa Justa. A finales del siglo XVII el cabildo de plateros acordó crear una comisión para el estudio del retablo existente, para ver si era necesario realizar o no uno nuevo. Este análisis tuvo que resultar afirmativo, dado que en 1693 quedaron comisionados Jacinto Bautista y Juan de Jarauta para el proyecto del nuevo retablo, que finalmente fue encomendado a José Machín, quien rebajó el precio dado en una primera propuesta para lograr vencer el presupuesto presentado por Juan Bautista. Este nuevo retablo debía de seguir el esquema que poco antes se había hecho en el mismo templo para Magdalena de Pazis, posiblemente obra del mismo artífice³¹. No terminaron aquí las actuaciones sobre el retablo, puesto que al poco tiempo se emprendió el dorado de la peana del santo y de todo el retablo, una tarea en la que tuvo que intervenir el visitador del arzobispo para apremiar a la cofradía a conseguir fondos para el pago del dorado³².

Los libros de acuerdos de la cofradía revelan una especial preocupación durante el siglo XVII y XVIII por tener con la mayor decencia la capilla y los bienes de la cofradía, un marcado interés en el que deben contextualizarse las donaciones que encabezaron la familia Montalto, muy preocupados también por el cuidado de las alhajas y, con ello, por su posición social tanto dentro de la cofradía como en la ciudad. Esta estirpe de plateros renovó en 1677 parte de los objetos de culto, desde la insignia, las andas, los ramilletes de bronce y el báculo hasta el frontal del altar³³. Lo cierto es que los plateros toledanos demostraron cierta sensibilidad por el decoro de su patrón, lo que queda reflejado no solo en el cuidado que pusieron en la confección del nuevo retablo sino en las numerosas donaciones que fueron incrementan las

³⁰ GARCÍA ASER, Rosario y GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano, «El archivo de la cofradía de San Eloy del arte de la platería de Toledo», *Archivo Secreto*, 2 (2004), pp. 384-389.

³¹ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Catálogo de Artífices de Toledo*, Toledo, Imprenta Provincial, 1920 (2002r), pp. 168-170.

³² GARCÍA ZAPATA, Ignacio José, «El Gremio de Plateros de Toledo en los siglos XVII y XVIII: Patrimonio, Culto y Fiestas», en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2015*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 183-197.

³³ "... por su debozion renovaron la insignia deel Señor San Eloi y le hizieron las Andas en que esta puesto y le dieron los Ramilletteros de bronze y los Remates de los brazos de las andas y las orquillas y Renobaron el frontal y dieron la tarima que esta delante del altar para piso de el Sazerdote y dieron la sabana de Angeo que esta clavada sobre el altar y las Cortinas que tiene el Santo y el baculo de plata y el adorno de la tablilla de las palabras de Consagracion y la tabla del jubileo escrita en Romance..." ver: A.M.T. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 92r.

relaciones de bienes que se efectuaban todos los años³⁴. Esta entrega de dadivas continuó con otros artífices, como Alejandro Gómez, que donó junto a su mujer una sábana rica, o Juan de Arena, que hizo entrega de un palio de tafetán³⁵. De este modo la cofradía podía manifestar durante sus cultos la riqueza y el papel que los plateros tenían en la sociedad toledana, exteriorizando a través de las alhajas y ornamentos del santo su posición.

Lógicamente, en Madrid también existió una importante congregación de plateros que como en el caso de las anteriores marcaba en sus ordenanzas la veneración a San Eloy. El culto al patrón, por tanto, se manifestó a través de diversas celebraciones litúrgicas, especialmente el veinticinco de junio y el dos de diciembre, al igual que en el resto de la Península. Los plateros madrileños tenían su asiento en la Iglesia de San Miguel de Octoes, donde contaron ya desde el siglo XVI con una imagen, que a finales de esa centuria fue dorada y estofada. Dicha escultura fue objeto de numerosas dadivas por parte de los maestros; por ejemplo, Jerónimo Alonso dio un báculo de plata, mientras que Antonio de Espinosa entregó tres sortijas de oro con piedras preciosas, al tiempo que los mancebos del gremio regalaban una mitra de plata. Durante el siglo XVII la corporación madrileña se trasladó a su nueva

³⁴ “Primeramente la insignia del santo y lo nuevo con su altar y dos savanas y una palia, frontal de piedra la una tallada y otra de pintura con su marco dorado y negro: y en el medio del altar y retablo sus palabras de la consagracion en piedra mármol y en el altar su ara consagrada su cruz de madera dada color y su tarima a los pies del altar y una tabla de las gracias y yndulgencias mas insignia su mitra con nueve piedras engastadas, otra en el pectoral grande mas tiene su baculo de madera y otro de bronze dorado y piedras en el tiene su peana de madera dorada y para que sirva (...) dadas de color y por remates cuatro volas de vronze con sus engastes tiene cuatro rarillas de vronze lisas las cuales sirven para flores sobre la peana cuando se lleva el santo en prozesion tiene mas sus cortinas de taffettan carmesí con sus encajes de plata zintas zenefas... tiene mas otras cortinas de damasco negras con su encaje de oro falso para los advientos con su zenefa... tiene mas un velillo de plata el qual sirve para poner delante del santo por cortinas tiene mas una mangitta la cual sirve para meter el remate del vaculo pastoral y es de tafettan carmesí con sus cordones y encajes y flecos de oro... tiene mas cuatro orquillas de madera doradas sirva para llevar al santo en prozesion tiene mas una santa Cruz de plata dorada y piedras la cual para en casa de Manuel Velázquez y se pone en el pecho del santo cuando va en prozesion y tiene obligazion a darla tiene mas cuatro faldones de damasco carmesí blanco para las andas del santo tiene mas un estandarte de damasco blanco con su felcadura blanca y encarnada todo alrededor cordoadura de lo mismo y su escudo y tarjetta de la insignia del santo bordado de plata y oro y en el revés otro de armas tiene dicho estandarte su vara dorada y su cruz y remates de plata y es acuerdo anda de llevarla los señores visitadores o el mas antiguo hermano de la nuestra hermandad y tiene un paño de difuntos de felpa o terciopelo negro guarnezido alrededor con sus aparejo de oro y a las esquinas cuatro muertes bordadas y en medio del una targetta y escudo bordado de plata... y tiene mas una arca de madera grande con dos llaves en que guardan todas estos vienes que la una tiene el escribano y otra los maiordomos y tiene una arca y llave en que se guardan 185 livras de zera propia de la hermandad del señor san Eloy, y que se esntrega a los señores maiordomos... tiene mas dha hermandad unatavla del glorioso santo que para en poder de la señora Maria mujer del señor Dionisio nro hermano...”, ver: A.M.T. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, ff. 222v a 223v.

³⁵ A.M.T. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 172r.

capilla en la Iglesia de San Salvador, donde erigieron un retablo para la nueva imagen del santo realizada por Sebastián de Bejarano, que pronto recibió las primeras donaciones, como un báculo de plata dado por el platero Francisco Ferrando. Posteriormente, en 1764, se llevó a cabo una nueva imagen, seguramente gracias al legado de Miguel Mateo Marcilla, realizada en esta ocasión por Juan Pascual de Mena. Al igual que ocurrió con la primera imagen, los plateros regalaron diversas alhajas para su decoro, principalmente provenientes de las piezas realizadas por los nuevos maestros en sus exámenes. Así, en 1787 Domingo Romano hizo por encargo la cabeza del báculo que había dibujado para el examen. Más adelante, en 1830, Salvador Casabón realizó un pectoral de oro esmaltado que regaló a San Eloy³⁶.

Hacia el norte de la Península también se encuentran ejemplos relevantes. En San Sebastián los plateros contaron con una capilla y altar propio en la iglesia de San Vicente, donde además tuvieron diversos ornamentos y objetos para el culto y el exorno de la imagen, como un rosario de piedras engastadas en plata, tres medallas y unos candeleros entre otros objetos. La mayoría de ellos fueron desprendiéndose en diversas ventas, una en 1759 y otra en 1817, cuando el gremio llegó a su fin y para saldar las deudas con su mayordomo se vende todo aquello que se había salvado del incendio de 1813, como una mitra de plata y

³⁶ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico de su organización corporativa*, Madrid, Gremio de Joyeros y Plateros de Madrid, 1983, pp. 374-378.

un pectoral de bronce con piedras falsas³⁷. Lo cierto es que la cofradía de San Sebastián tenía anualmente un buen número de solemnidades, que acarrearán un elevado gasto anual debido al pago por las misas, por el decoro de la capilla, por las procesiones y por las comidas, uno de los actos de mayor raigambre en los gremios de platería³⁸.

En Navarra existieron varias localidades con derecho a contraste. La principal fue Pamplona, cuyos plateros radicaban en la parroquia de San Cernin, donde todavía se conserva la imagen titular del siglo XVI, que debe ser la primera imagen de la cofradía, dado que por entonces se fundó la corporación³⁹. A su vez, existió un segundo centro en Sangüesa, villa con gran pujanza de las artes donde se ubicaron diversos talleres de orfebrería y, por tanto, un grupo de plateros que estarían detrás del culto a San Eloy en aquella ciudad⁴⁰. Tuvieron su sede en el Convento del Carmen, aunque en la actualidad el retablo del siglo XVI se conserva en la parroquia de Santiago. El conjunto, de dos cuerpos con tres calles separadas por columnas abalaustradas, responde a una obra plateresca de mediados de esa centuria. Presenta varias tablas pintadas con imágenes de diferentes santos y, en el nicho del centro, un busto-relicario de San Eloy de madera policromada, el cual aparece sosteniendo en su mano derecha un martillo⁴¹.

En definitiva, en aquella ciudad donde existió una corporación de plateros se dio un claro ejemplo de patrocinio, encargo y promoción de las artes vinculadas al culto a San Eloy, especialmente durante el siglo XVII con una posterior renovación en el siglo XVIII⁴². Así pues, cabe destacar un importante patrimonio artístico en torno al santo, empezando por su imagen, siguiendo por el retablo y finalizando con el exorno de la capilla, el ajuar de la imagen y los ornamentos para las celebraciones litúrgicas, lo que propició no solo unos encargos sino también unas devociones continuadas, muy reguladoras de una veneración al patrón. De esta manera, los gremios llegaron a funcionar como una cofradía más en este sentido, y como otras, cuidaban del culto y veneración del titular con sumo celo. Esta exaltación artís-

³⁷ MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El Arte de la Platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2008, pp. 48-49.

³⁸ MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, «Celebraciones y fiestas de la Cofradía de San Eloy de San Sebastián», en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 326-336.

³⁹ ORBE y SIVATTE, Asunción y HEREDIA MORENO, María del Carmen, *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI. Aproximación a su entorno*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 33-34.

⁴⁰ FERNANDEZ GRACIA, Ricardo y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Platería sangüesina del siglo XVI, In Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*, Zaragoza, CEHA, 1984, pp. 135-141.

⁴¹ GARCÍA GAINZA, María Concepción, ORBE SIVATTE, Mercedes y DOMEÑO MARTÍNEZ DE MARENTIN, Asunción, *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Sangüesa*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 385-386.

⁴² Este hecho también se dio en otros países, donde los gremios de platería tuvieron una especial incidencias, especialmente en Italia, ver: GARCÍA ZAPATA, Ignacio José, «Algunas representaciones de San Eloy en Italia», en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2016*, Murcia, Universidad de Murcia, 2016, pp. 179-195; GARCÍA ZAPATA, Ignacio José, «La Corporazione degli orefici di Bologna e il culto a Sant'Eligio», *Intrecci d'arte*, 6 (2017), pp. 1-9.

tica y cultura
y sus mien
Por ello, fu
tanto econó
para los gra
el caso vale
Llanos, Jua
Salzillo y e
retablistica
fomento de



Fig. 1. San Eloy, Manuel Álvarez, 1587, Santuario Nacional de la Gran Promesa, Valladolid. Fotografía de Javier Baladrón

retexto para desta
unos comportam
neral que los mae
con las que demo
eron con frecuen
de los pintores F
, el caso de Murc
también escultor Jua
viles, grabados y li
ifestar su devoció



Fig. 2. San Eloy, Anónima, anterior a 1678, Iglesia de Santa Cruz, Sevilla. Fotografía de Antonio Joaquín Santos Márquez

iones
ados.
ones,
ante,
ustra
le los
cisco
tura,
o y el



Fig. 3. San Eloy, Pedro García de Acuña (atribuida), 1699-1702, Retablo, Francisco María de Ceiba (atribuido), 1710-1720, Iglesia de Santo Domingo, Osuna. Fotografía de Antonio Joaquín Santos Márquez



Fig. 4. San Eloy, Anónima, siglo XVII, Retablo, Teodosio Sánchez Cañada, 1753-1754, Iglesia de San Francisco, Córdoba. Fotografía de Juan Luque



Fig. 5. San Eloy, Francisco Salzillo, 1749, Iglesia de San Bartolomé, Murcia. Fotografía del autor

UN CONJUNTO EUCARÍSTICO DE PLATA ENVIADO DESDE PUEBLA (1748)

Yayoi Kawamura, *Universidad de Oviedo*
kawamura@univoi.es

Es harto conocida la importancia que ejerció la plata americana en la sociedad española durante la Edad Moderna, tanto en el terreno económico como en el alhajamiento de las casonas, palacios y templos. Los hombres que tuvieron cargos de la administración virreinal, los eclesiásticos que estuvieron como misioneros u ocupando cargos episcopales y aquellos de clase más sencilla que emigraron a tierras americanas y que lograron cierta fortuna, todos estos hombres enviaron dinero y alhajas de plata a su patria chica. Asturias no fue la excepción. Pues, al santuario mariano más querido por los asturianos, el de Covadonga, llegaron ofrendas en forma de plata procedentes de América: por ejemplo, 1.000 pesos escudos de plata por parte de Juan Blanco, natural Piloña (Asturias) y residente en Nueva Vizcaya en 1733, otra ofrenda de cantidad incierta en 1754 por Gabriel García de Estrada fallecido en Cali, virreinato del Perú, y 6.000 reales en 1774 enviados por Pedro Alonso de Alles desde México. También la *Santina* de Covadonga, en la víspera del funesto incendio de 1777, contaba con una espectacular lámpara de plata mexicana con dieciséis brazos de 1.013 onzas de peso (29.134 g), enviada por Bartolomé de la Vega, asturiano residente en la Ciudad de México donde falleció en 1715¹.

En la actualidad conocemos cerca de sesenta piezas de plata elaboradas en los virreinos americanos en Asturias, siendo su mayoría platería religiosa. Entre estas obras de plata americana, las más singulares son el copón octogonal de oro y cristal de roca, fechable en la década de 1580, de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo²; un relicario de cristal de roca guarnecido con oro, gemas y esmaltes que se donó en 1707 a Santianes de Tineo por Juan Queipo de Llano, arzobispo que fue de Charcas; y un cáliz octogonal de oro con gemas y esmaltes de la antigua colegiata de Pravia donado por su fundador Fernando Ignacio Arango Queipo, sobrino del antedicho arzobispo, hacia 1715³. A esta lista suma otro conjunto de plata americana de alto interés que aquí se analiza.

¹ KAWAMURA, Yayoi, «Alhajamiento del santuario de Nuestra Señora de Covadonga desde finales del siglo XVII hasta el siglo XX», en MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la (coord.), *El santuario de Nuestra Señora de Covadonga. Historia y patrimonio artístico*, Gijón, Ediciones Trea, 2015, pp.79-106.

² KAWAMURA, Yayoi, «Un copón-relicario en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo y la veneración de las reliquias », en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2009*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 377-390.

³ KAWAMURA, Yayoi, «Colegiata de Pravia: magnificencia de las alhajas de procedencia virreinal peruana», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 307 (2004), pp. 281-290.

Un conjunto eucarístico:

La parroquia de Santa María de Colombres, Asturias, posee un singular conjunto de un copón y una arqueta destinado al monumento del Jueves Santo [ILUSTRACIÓN 1]⁴. El copón es de plata sobredorada (8,7 cm altura, 7 cm diámetro base y 7,2 cm diámetro boca), y la arqueta es de filigrana de plata en su color (14,6 cm altura con pie, 10,5 cm altura sin pie, 17,4 cm anchura y 8,5 cm fondo). Delante de la arqueta se halla unida a ella una plataforma hexagonal escalonada de metal plateado y alabastro (5 cm alto, 17,5 cm anchura y 14 cm fondo). Se entiende que el conjunto está formado con tres piezas de orígenes distintos: copón, arqueta y plataforma añadida. Ninguna de las piezas lleva marcas.

El copón [ILUSTRACIÓN 2], de escasa altura, está elaborado con plata de considerable grosor. El pie es plano y hexalobulado y, tras una placa hexagonal ligeramente saliente, continúa al fuste, que es grueso con una división vertical en seis partes. La copa y la tapa forman una esfera achatada, divididas igualmente en seis partes, y de la copa cuelgan tres campanitas hexagonales lisas. Los seis lóbulos del pie están acompañados alternativamente de tres cabezas de angelitos alados con crecidos tocados en forma de abanico de pluma o venera y tres Hermes unidos a racimos de uvas colgantes. Son de abultado relieve, y alrededor se aprecian algunos roleos punteados. El fuste está decorado con seis Hermes alargados. En la copa figuran alternativamente tres cabezas de angelitos alados y tres Hermes con racimos de uvas, y en la tapa, tres cabezas de angelitos alados con racimos de uvas y tres Hermes con tocados de abanico de pluma. Alrededor de estos relieves se desarrollan roleos y ramilletes punteados. El copón debió de estar rematado por una cruz, actualmente perdida.

La arqueta tiene un cuerpo prismático y la tapa en forma de cañón trilobulado [ILUSTRACIÓN 3]. La filigrana es de tipo abierto, por lo tanto la arqueta está enteramente calada y está forrada con un terciopelo de color carmesí ribeteado con hilos dorados. Todos los lados se dividen verticalmente en dos partes y en ellas se proyectan grandes S, o C en caso de los laterales, con alambres de plata gruesos y planos. Finos hilos torcidos de plata rellenan todos los espacios formando multitud de roleos. Tres vistosas asas ovaladas, dos en los laterales y una en la tapa, están elaboradas en la misma manera. En el cierre de la arqueta se encuentra una gran flor de seis pétalos. Cuatro pies, actualmente uno perdido, son esféricos, y cada uno formado con doce pétalos rellenos de filigrana. En el centro de la tapa en la parte delantera, campea una tarja ovalada sobredorada rodeada de tornapuntas y dos cabezas de angelitos alados de estilo barroco, en la que se lee la siguiente inscripción: “soi de San / Ta Maria de / Colombres, Para / el dibinisimo Sa / cramentado, a de / bosion de sv bien / chor, d.ⁿ manv / el Rvbin, Año / 1748”.

Consideramos que la plataforma delantera lisa es un añadido posterior a la arqueta. Las esquinas tanto de la arqueta como de la plataforma están adornadas con hojas alargadas de plata sobredorada superpuestas, de hechura poco fina. Los pies llevan unos ejes en forma de tornillo para ajustarse a la altura de la plataforma añadida. A la vista de estos detalles, su-

⁴ Depositado en el Museo de la Iglesia, Oviedo, desde marzo de 2017.

ponemos que el añadido y estas ligeras transformaciones de la arqueta se hicieron a lo largo del siglo XIX o XX, y probablemente en ese momento se idearon las hojas doradas esquinales para dar una unidad a las dos partes.

Donante del conjunto eucarístico:

Según la inscripción, la obra fue donada en 1748 para ser usada como arqueta sacramental por el donante llamado Manuel Rubín, quien debió de unir el copón y la arqueta como conjunto, o incluso habría encargado el copón a la medida de la arqueta y mandado colocar en la arqueta la ya mencionada tarja con la inscripción. El estilo del copón con división hexagonal que afecta a toda la pieza y sus motivos decorativos nos sugieren una producción virreinal americana. Mientras tanto, el trabajo de filigrana de la arqueta es parecido al de otras piezas catalogadas como guatemaltecas, por ejemplo, el cáliz de la parroquia de San Lorenzo de las Palmas, Gran Canaria, y la decoración de filigrana añadida a la arqueta lacada de la parroquia de la Asunción de Miranda de Arga, Navarra⁵. Asimismo, el texto de la inscripción es un modelo muy habitual que se observa en las dádivas de los indianos a sus parroquias originarias.

Con esta primera suposición se han buscado las huellas del donante en el libro de los bautizados de la parroquia de Colombres, siendo negativo el resultado, sin embargo, sí se ha localizado entre los bautizados de la vecina parroquia de San Roque de Pimiango un «Manuel» hijo de María de Noriega y Roque Rodríguez Rubín, recibiendo las aguas bautismales el 26 de diciembre de 1704⁶. Pimiango era una localidad de muy pocos habitantes en el siglo XVIII; en el censo del marqués de la Ensenada a mediados del siglo figuraban tan solo cincuenta y seis vecinos, la mayoría zapateros ambulantes. Para los habitantes de Pimiango, sin duda, la localidad de referencia era Colombres, a 3,5 km de distancia, capital del consejo de Rivadedeva. Por esta razón, no es extraño que un hijo de pila de Pimiango se considerase asimismo como de Colombres, y que quisiese enviar las dádivas a la parroquia de éste. Además, siendo un indiano, aspecto que se confirma como veremos a continuación, uno de los fines de este tipo de donación era el lucimiento ante los vecinos como señalaba Jovellanos:

[...] vuelven de tiempo en tiempo dos o tres indianos cargados de oro a perpetuar el mal con el funesto ejemplo de su fortuna. Todo el mundo los observa y los admira. Su vajilla, sus alhajas, sus dádivas a los templos, sus socorros y regalos [...]⁷.

⁵ PÉREZ MORERA, Jesús, *Ofrendas del Nuevo Mundo*, Las Palmas de Gran Canaria, 2011, pp. 10 y 59. KAWAMURA, Yayoi, «Arqueta», en KAWAMURA, Yayoi; ANCHO VILLANUEVA, Alicia; BALDUZ AZCÁRATE, Berta, *Laca Namban. Brillo de Japón en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 76-77, cat. 8 (catálogo de la exposición).

⁶ Archivo Diocesano de Oviedo, caja 50-5a, Libro de bautizados (1677-1715), s/f (f. 25v).

⁷ JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Cartas del viaje de Asturias*, 1, Salinas, Ayalga, 1981, p. 146 (edición de José Miguel Caso González).

Ese tipo de deseo de demostración se cumple mejor enviando los regalos a una parroquia con cierto número de población como la de Columbres en lugar de la de Pimiango.

Nuestra hipótesis de que Manuel Rubín fuera un indiano es corroborada por dos datos hallados en el Archivo General de Indias. Son dos envíos de plata que Manuel Antonio Rubín realizó, cuyos despachos están registrados en la sección de las Venidas de los navíos de la Casa de Contratación, uno en La Coruña a 20 de febrero de 1746 y el otro en Cádiz a 8 de julio de 1750. El primero habla de un cajón que contiene varias alhajas de plata labrada para iglesia, que pesaban cincuenta y tres marcos y cuatro onzas y media, enviadas por cuenta de Manuel Antonio Rubín, alguacil mayor de Cholula, y el segundo, un lote de cuarenta y cinco marcos y dos onzas y media de plata labrada en varias piezas del servicio de iglesia enviado por cuenta de Manuel Antonio Rubín, vecino de Puebla⁸. Es muy probable que el conjunto para el servicio sacramental que tratamos aquí viniese en el segundo envío que llegó a España en 1750.

Con estos datos, estamos seguros de que la dádiva fue enviada por Manuel Rubín, natural de Pimiagno, a la parroquia de Colombres, cuando residía en Cholula, un barrio de Puebla, ciudad donde históricamente hubo un importante asentamiento de los asturianos. Debió de abandonar de joven su tierra natal, muy escasa en sus recursos, trasladándose al virreinato de Nueva España. A sus 44 años (en 1748, fecha de la inscripción), ya bien asentado, incluso con un cargo administrativo, alguacil mayor, decidió enviar varias piezas de plata litúrgicas a su patria chica, una costumbre muy extendida entre los indianos. Según los datos del archivo, por lo menos, envió cien marcos y una onza de plata labrada, es decir más de veintitrés kilos de plata, aunque en la actualidad en la parroquia no se conservan más piezas que el presente conjunto.

Procedencias de las obras:

Siendo así la historia del envío, lo más lógico es pensar que las piezas fueran elaboradas en el lugar de residencia del bienhechor, es decir Puebla. En cuanto al copón, por las características estilísticas, es decir la división hexagonal, el uso de plata gruesa y la presencia de los motivos decorativos no muy comunes en la platería española del siglo XVIII, podría ser de Nueva España, y no estaríamos equivocados atribuyéndolo como poblano. Respecto a la arqueta, aunque no conocemos piezas de filigrana poblana que sirvan de referencia, pudo ser elaborada allí. Sin embargo, no se descarta la posibilidad de que Manuel Rubín haya adquirido piezas procedentes de otros lugares. La similitud de las labores de filigrana al antedicho cáliz de las Palmas de Gran Canaria o de la arqueta de Miranda de Arga, catalogados como guatemaltecos, sugiere esa posibilidad. Sin embargo, examinando los detalles de las labores, se aprecia que los hilos aplicados para los roleos de la arqueta están bastante torcidos, como

⁸ Archivo General de Indias, Contratación, 2507, Partida nº 45, f. 63r/v (registro del navío nombrado San Espiridión, maestre don Vicente de Villar y Mier. Año de 1746) y Contratación 2523A-B, Partida nº 468, f. 234v (registro del navío nombrado la Reina, maestre don Francisco Tomás Roldán. Año 1750). Mi agradecimiento a don Rafael Macías Galán por su colaboración.

los de la arqueta de Miranda de Arga, mientras los del cáliz canario apenas⁹. A parte, los hilos gruesos que forman las S o C de la arqueta de Colombres son más sólidos creando estructuras curvilíneas muy marcadas.

A la vez que hacemos esta dilucidación, no debemos de olvidarnos de que la elaboración de filigrana fue muy extendida en distintas partes del mundo incluso en Asia ya en los siglos XVI y XVII; la colección zariana conservada en el Museo de Hermitage muestra este hecho¹⁰. Asimismo otro aspecto a tener en cuenta es que Nueva España fue un lugar en el que llegaban objetos de diferentes procedencias, muchos de países asiáticos, que se comercializaban en la Feria de Parián del domingo de Ramos en la Ciudad de México, y que servían para imitar o inspirarse para nuevas elaboraciones artísticas.

En consecuencia, nuestra arqueta debe ser comparada asimismo con las piezas de similar labor y de forma y dimensiones elaboradas en el otro lado del Pacífico. En ese sentido, debemos de apuntar que la arqueta presentada recientemente por Jorge Welsh en *Turno of the Sea*, elaborada en Goa, India, muestra una similitud asombrosa a la arqueta de Colombres [ILUSTRACIÓN 4]¹¹. Aquella muestra, con cierto recuerdo del arte mogol, presenta una tapa penta-lobulada en lugar del trilóbulo de la nuestra, y sin patas esféricas ni asas de filigrana, con dimensiones muy similares (11 x 15,5 x 10 cm). Vassallo indica que en Goa hubo la elaboración de filigrana desde el siglo XVI¹². Asimismo, en la exposición *Asia in Amsterdam* se expuso una bandeja de filigrana de producción en Batavia o Sumatra en el siglo XVII, con patas esféricas casi idénticas a las de nuestra arqueta¹³. Los investigadores holandeses consideran que los chinos y malayos eran responsables de la producción en Batavia y Sumatra. Asimismo, señalan que probablemente hubo elaboración de filigrana en La Haya imitando las labores asiáticas, siendo las filigranas asiáticas más estructuradas y más ordenadas¹⁴.

⁹ Según la imagen publicada por Jesús Pérez Moreno. Véase la nota 5.

¹⁰ MENSHIKOVA, Maria (ed.), *Silver Wonders from the East: Filigree of the Tsars*, Ámsterdam, Hermitage Amsterdam, 2006. Son consideradas piezas traídas por la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales (VOC) en el siglo XVII.

¹¹ WELSH, Jorge (ed.), *Turn of the Sea. Art from the Eastern Trade Routes*, Londres, Jorge Welsh Research & Publishing, 2017, pp. 80-82 (catálogo de la exposición). Mi agradecimiento a don Jorge Welsh por facilitarme las informaciones y la imagen.

¹² VASSALLO E SILVA, Nuno, *The Heritage of Rauluchantín*, Lisboa, Museu de Sao Roque, 1996, pp. 190-191, n° 3 (catálogo de la exposición).

¹³ PIJZEL-DOMMISSE, Jet, «Basket» en CORRIGAN, Karina H.; CAMPEN, Jan van; DIERCKS, Femke (eds.), *Asia in Amsterdam. The culture of luxury in the Golden Age*, Salen y Ámsterdam, Peabody Essex Museum y Rijksmuseum, 2015, pp. 334-335, n° 100 (catálogo de la exposición).

¹⁴ La caja escritorio y el incensario del Museo de Hermitage (n° inventario E2594 y E2563), hechas de filigrana muy similar a nuestra arqueta, están considerados como probablemente elaborados en La Haya. PIJZEL-DOMMISSE, Jet, «Basket», en *Asia in Amsterdam...*, pp. 334-335.

Por la misma argumentación, cabe la posibilidad de que hubiese producción de filigrana por los chinos sangleyes en la Manila española en el siglo XVII, y que en Nueva España donde llegaban esas piezas asiáticas se hubieran elaborado piezas de filigrana inspirándose en las obras asiáticas. Comparando los detalles del trabajo de filigrana de la arqueta elaborada en Goa de Jorge Welsh con los de la arqueta de Colombres, esta última está elaborada con menor grado de perfección: menos densidad de roleos, con unos hilos menos torcidos. Por lo tanto, nuestra arqueta pudo ser hecha en tierras novohispanas con inspiración en una arqueta de filigrana de origen asiático.

Como conclusión de este estudio, aparte de presentar este conjunto singular dedicado al Santísimo enviado desde Puebla a mediados del siglo XVIII, queremos señalar la dificultad que atañe el estudio de las obras de filigrana de plata, que nunca llevan marcas, y recordarnos de la importancia de tierras virreinales americanas como crisol de influencias artísticas de diferentes orígenes.



ILUSTRACIÓN 1: Conjunto de copón y arqueta, parroquia de Santa María de Colombres, Asturias (fotografía de la autora).



ILUSTRACIÓN 2: Copón de plata sobredorada, parroquia de Santa María de Colombres, Asturias (fotografía de la autora).



ILUSTRACIÓN 3: Arqueta de filigrana, parroquia de Santa María de Colombres, Asturias (fotografía de la autora).



ILUSTRACIÓN 4: Arqueta de filigrana, Goa, India, siglo XVII, © Jorge Welsh Works of Art, London – Lisbon.

APROXIMACIÓN A LOS OFICIOS PÚBLICOS DE LA PLATERÍA EN TOLEDO. MARCADORES Y CONTRASTES DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII

Juan José Llenda da Barreira, *Licenciado en Historia del Arte. Investigador independiente*

jj_llenadabarreira@hotmail.com

Desde la Baja Edad Media en Castilla, el control de los pesos y medidas por parte de la Autoridad real en el comercio de las principales ciudades se reflejó en numerosas leyes, pragmáticas y privilegios expedidos por la Corona para su cumplimiento por parte de los gobiernos municipales. Y sobre este asunto se han realizado numerosos estudios para discernir no solo del desarrollo de los pesos en la metalistería preciosa, sino también la creación y evolución de los cargos públicos encargados del cumplimiento de estas leyes¹.

Ya en el siglo XIII, concretamente mediante Privilegio firmado en Sevilla a 7 de marzo de 1261 por Alfonso X, se establecía el marco de Toledo para el peso de metales preciosos, compuesto por ocho onzas y cada onza por media, cuarta y ochava. Se le denominó así por ser el empleado en dicha ciudad para tal efecto, y con el paso del tiempo se le conoció como marco alfonsí. Sin duda, el peso comercial de la ciudad de Toledo durante esta centuria motivó que fuera el marco empleado en ella, y no otro, el elegido para equiparar los pesos del reino. Esta disposición fue ratificada por la Ley 28 del Ordenamiento de 9 de junio de 1347 en las Cortes de Segovia convocadas por Alfonso XI², manteniéndose vigente hasta que Juan II de Castilla, en las Cortes de Madrid de 1435 ordenó que para el peso de la plata se ajustarán todos al marco de Burgos y para el del oro al marcó alfonsí o de Toledo. También se dispuso que la plata no fuese de menor ley que 11 dineros y 4 granos. Pero más interesante

¹ El presente estudio no se centra el estudio de las leyes sobre pesos y medidas, sino la creación de los oficios públicos para el control de las platerías en la ciudad de Toledo. Pero para su estudio ofrecen valiosa información: ARFE Y VILLAFANE, Juan de. *Quilatador de la plata, oro y piedras*, Valladolid, Imprenta de Alonso y Diego Fernández de Córdoba, 1572; GARCÍA CABALLERO, José. *Breve cotejo y valance de las pesas y medidas de varias naciones, Reynos y provincias comparadas y reducidas a las que corren en estos reynos de Castilla*, Madrid, Imprenta de la viuda de Francisco del Hierro, 1731; BURRIEL, Andrés Marcos. *Informe de la Imperial Ciudad de Toledo al Real y Supremo Consejo de Castilla sobre igualación de pesos y medidas en todos los Reinos y señoríos de S.M. según las leyes*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1758; MARTÍN GAMERO, Antonio. *Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo*, Toledo, José de Cea, 1858; y FERNÁNDEZ, Alejandro; MUNOJA, Rafael y RABASCO, Jorge. *Enciclopedia de la plata española y virreinal*, Madrid, A. Fernández, 1984.

² BURRIEL, Andrés Marcos. *Informe de la Imperial...*, pp. VIII-XII.; RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Estudio sobre la Historia de la Orfebrería Toledana*, Toledo, Imprenta Provincial, 1915, p. 37;

es que por orden de estas cortes, «los plateros deben tener una señal propia que se grave en las piezas con la [marca] que tiene el marco del Concejo»³. Es decir, se menciona la existencia de la marca de localidad y además por primera vez se requiere a los artífices que tengan una marca personal con la cual identificar la autoría de sus piezas en caso de ser interpelados por las autoridades públicas o gremiales.

Se pone de manifiesto que pese a los esfuerzos de la Corona para lograr la unidad de pesos y medidas en todo el reino, cada ciudad intentaba conservar sus usos. Además, se cometían numerosos atropellos e ilegalidades. Las circunstancias del reinado de Enrique IV no ayudaron a mejorar la situación, por lo que bajo el gobierno de Isabel I de Castilla se promulgaron nuevas leyes que supondrían un antes y un después para el control de los pesos y del arte de la platería, así como para la configuración de ciertos cargos públicos. En las Cortes de Madrigal de 1476 se confirmaron las disposiciones de 1435 pero, ante la persistencia del fraude de ley por parte de algunos artífices y tratantes, los Reyes Católicos firmaron una nueva Pragmática en Valencia a 14 de abril de 1488, por la cual instituyeron el cargo de Marcador Mayor de Castilla. Como depositario de los marcos originales para pesar la plata y el oro, tenía obligación de tenerlos siempre en la Corte y de enviar pesas y marcos ajustados a ley para su uso por los oficios públicos de cada municipio, o en su defecto, concertar y marcar de nuevo todos aquellos ya existentes. El primero en ostentar este título fue el platero toledano Pedro Vigil de Quiñones, a quién se le entregaron el marco original de oro de Toledo y el de plata de Burgos, sacándose de sus respectivos archivos. Parece que el hecho de ser platero era fundamental para su nombramiento, ya que debía recaer en «persona hábil y suficiente, de buena conciencia, y que sepa conocer y ensayar la dicha plata»⁴, aunque hubo periodos en los que el cargo recayó en personas ajenas a este arte⁵. La creación de este oficio real supone que en algunas ciudades ya existían fieles encargados del control de las pesas y marcos municipales para el correcto cumplimiento de la ley, pero ahora el marcador mayor tendría potestad sobre todos ellos para hacer cumplir la unidad de pesos y la ley establecida por la Corona. La otra disposición que nos interesa para el objeto de nuestro estudio, es la Pragmática firmada en Granada a 10 de agosto de 1499, por la cual se crea la figura del fiel contraste, un oficio «que se depute una buena persona, la cual haya de tener cargo de contraste y fiel y tenga cargo de pesar monedas de oro y plata»⁶. Desde entonces y ahora si de manera general en todo el Reino, las principales ciudades cabezas de partido dispondrían de este oficial, al cual debían pagar un salario anual y entregar un lugar público o casa donde desempeñar sus

³ BURRIEL, Andrés Marcos. *Informe de la Imperial...*, p. XIX.

⁴ FERNÁNDEZ, Alejandro; MUNOYA, Rafael y RABASCO, Jorge. *Enciclopedia de la plata...*, p. 47.

⁵ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Estudio sobre la Historia...*, p. 43. Felipe II nombró a Felipe de Benavides, su tapicero, como marcador mayor a la muerte de Juan de Ayala.

⁶ *Novísima recopilación de las Leyes de España. Mandadas formar por Carlos IV*, Madrid, Imprenta de Sancho, 1805, Tomo IV, Libro IX, Título XI, Ley I, pp. 293-295.

funciones⁷.

Con estos ordenamientos reales, se produjo la simultaneidad de dos cargos públicos municipales, marcador y contraste, que si a simple vista tenían sus funciones claramente diferenciadas, sufrirán variaciones según la época y la ciudad donde se analicen. Tanto es así, que veremos cómo en algunas ciudades dichos oficios llegaron a ser ostentados por una sola persona, mientras que en otras fueron ejercidos por tres, diferenciando entre marcador de plata, fiel contraste y ensayador.

1. Los cargos públicos de la plata en Toledo

En el ámbito local de la Ciudad Imperial, cabe preguntarnos desde cuando existen oficios municipales para el control de los pesos y el marcaje⁸. Según el padre Burriel, desde el siglo XIV había noticia documentada de la existencia de fieles almotacenes y almines encargados, entre otras cosas, de la conservación de los pesos y medidas⁹. Pero en las Ordenanzas municipales del 11 de mayo de 1463, que versan sobre el cuidado y vigilancia de los pesos mayores y menores para el oro y la plata, se habla de la existencia de un marcador de las pesas cuya función era la de vigilar y sellar los pesos de latón y otros metales y perseguir el fraude de los mismos. Seguramente este oficio de marcador sea una evolución del fiel almotacén de siglos anteriores y el germen de lo que a partir del siglo XVI será el fiel contraste, pero es en 1463 la primera vez que aparece documentado en el ámbito toledano¹⁰. Y compa-

⁷ GARCÍA CABALLERO, José. *Breve cotejo y balance...*, pp. 7-8; BURRIEL, Andrés Marcos. *Informe de la Imperial...*, p. XXVII-XLV; RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Estudio sobre la Historia...*, pp. 37-42; SANZ SERRANO, María Jesús. *El gremio de plateros sevillanos, 1344-1867*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 39-47; FERNÁNDEZ, Alejandro; MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge. *Enciclopedia de la plata...*, p. 47-48.; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Platería", en BONET CORREA, Antonio. (Coor.). *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, Cátedra, 1987, p. 73; SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El arte de la Platería en Málaga 1550-1800*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 127-129; PÉREZ GRANDE, Margarita. "La visita municipal a la platería de Toledo en 1675", *Anales toledanos*, 35 (1998), p. 155. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Platería", en BARTOLOMÉ RIAZA, A. (Coor.). *Las artes decorativas en España*, Tomo II. Summa Artis XLV. Madrid, España-Calpe, 1999, pp. 526-528.

⁸ Para conocimiento de organización jerárquica municipal y sus cargos a lo largo de la historia, consúltese: ARANDA PÉREZ, Francisco José. *Poder y poderes en la ciudad de Toledo: gobierno, sociedad y oligarquías urbanas en la Edad Moderna*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

⁹ BURRIEL, Andrés Marcos. *Informe de la Imperial...*, pp. CXVI-CXXIII. Nos referimos al informe de los usos y costumbres para el gobierno de Toledo realizado a instancias de Gutierre Fernández de Toledo, Alcalde Mayor, en junio de 1355. De nuevo, en el *Cuaderno de Leyes de la ciudad de Toledo* dispuesto por el infante don Fernando de Antequera, futuro rey de Aragón, en 9 de marzo de 1411, se indica que estos cargos dependientes de la Ciudad se elegían cada dos años por parte de cuatro electores, a su vez nombrados por los estados de caballeros y ciudadanos del ayuntamiento.

¹⁰ MARTÍN GAMERO, Antonio. *Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo*, Toledo, Imprenta de José de Cea, 1858, pp. 170-171; RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Estudio sobre la Historia...*, p. 38.

rando con otras ciudades castellanas, sería Toledo junto con Sevilla (1344)¹¹, Burgos (antes de 1475)¹², Murcia (1488)¹³, Málaga (1490)¹⁴ o Córdoba (1495)¹⁵ uno de los primeros focos donde encontramos oficios públicos encargados exclusivamente del control y marcaje de los pesos y las piezas de oro y plata realizados dentro de su jurisdicción.

Al margen del oficio de marcador de la ciudad, ya establecido en el siglo XV aunque con funciones algo difusas, la Real Pragmática de 1499 firmada por los Reyes Católicos en Granada tuvo su cumplimiento en Toledo. Desde el año 1500 se pasó a nombrar por el Ayuntamiento un fiel contraste que por providencia del mismo recibiría un estipendio anual y una casa o puesto público para su morada, siendo un cargo que se perpetuaría durante más de trescientos cincuenta años, hasta el siglo XIX¹⁶.

Es obligado detenernos a analizar las funciones que uno y otro empleo tenían como cometido. Según la *Enciclopedia de la plata española y virreinal*, el Marcador de la plata cumplía con la vigilancia del peso y la ley de los metales en relación al marcado de las piezas labradas, estampado la marca de la ciudad si todo se avenía a la ley vigente o quebrando la pieza en caso contrario, avisando a las autoridades pertinentes para que tomaran medidas contra los artífices infractores. Por otro lado, el Fiel Contraste, atendiendo a lo establecido en la Pragmática de 1499, sería la persona encargada de asuntos monetarios y al estricto control del peso y la ley del metal¹⁷. En atención a la distinción entre ambos oficios, encontramos los cargos de marcador y contraste desde mediados del siglo XVI en ciudades como Alcalá de Henares¹⁸, mientras que en otras, como Sevilla, la figura del marcador y el contraste se fundieron en el denominado Marcador de oro y plata, quien controlaba por un lado la ley de la plata y su marcaje y por otro asumía el control de los pesos de metales preciosos¹⁹. De cualquier manera, teóricamente queda claro que el marcador se encargaba de comprobar que las piezas se ajustaran a la legalidad vigente y su marcaje, mientras que el contraste controlaba los pesos

¹¹ SANZ SERRANO, María Jesús. *El gremio de plateros...*, pp. 126 y 130.

¹² BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "El marcaje y los punzones de la platería burgalesa, 1360-1636", *Artigrama*, Zaragoza, nº 8-9, 1991-1992, pp. 300-301.

¹³ TORRES-FONTES SUÁREZ, Cristina. "El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII", En *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 444.

¹⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El arte de la...*, p. 130.

¹⁵ ORTIZ JUÁREZ, Dionisio. *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980. pág. 21.

¹⁶ LARRUGA, Eugenio. *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*, Tomo X, Madrid, Antonio Espinosa, 1791, p. 85; MARTÍN GAMERO, Antonio. *Ordenanzas para el...*, p. 98; RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Estudio sobre la Historia...*, p. 38-39.

¹⁷ FERNÁNDEZ, Alejandro; MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge. *Enciclopedia de la plata...*, p. 48.

¹⁸ HEREDIA MORENO, María del Carmen. "Cargos y oficios públicos de la platería complutense", en VV.AA. *La Universidad Complutense y Artes*, Madrid, Servicio Publicaciones UCM, 1995, pp. 226.

¹⁹ SANZ SERRANO, María Jesús. *El gremio de plateros...*, p. 123.

y medidas de la metalistería preciosa, sobre cuya fidelidad y exactitud iba el prestigio de su oficio y de la fe pública del comercio²⁰. Otro asunto era si ambos oficios se despachaban por el mismo artífice o por diferentes personas.

Aparte de Marcador y Fiel Contraste, la ciudad de Toledo contaba desde antiguo con una Casa de la Moneda o Ceca²¹, regentada por un ensayador cuya labor se asemejaba a las del contraste y el marcador pero en el ámbito numismático. Según el Ordenamiento firmado en Medina del Campo en 1497, sus funciones principales eran la de efectuar el ensaye del oro y la plata y vigilar la ley de los metales que eran llevados para amonedar y acuñar en dicha fábrica, así como estampar su marca personal y la de la ciudad en cada pieza pecuniaria. Esto evidencia de nuevo la existencia de fraude y el afán de la Corona por erradicarlo a través del control desempeñado por oficiales públicos. El trabajo en estas fábricas monetarias estuvo estrechamente relacionado con el oficio de platero por el necesario conocimiento que estos oficiales mayores de la moneda debían tener sobre el ensaye de metales preciosos, por lo que no resulta extraño encontrar maestros plateros, algunos de primera línea, ejerciendo el cargo de ensayadores en diferentes cecas como Juan de Morales en la de Burgos, Francisco y Cristóbal Becerril en Cuenca, Juan de Arfe y Villafaña en Segovia, Francisco Téllez en Granada o Fernando de Ballesteros y Alejo de Montoya en la de Toledo²².

Por todo ello, a comienzos de 1500 encontramos que en Toledo existían tres oficios públicos teóricamente diferenciados para el control de los metales preciosos, pero como vamos a analizar es probable que los desempeñara una misma persona durante largos periodos del siglo XVI. Tras la consulta de diferentes publicaciones y documentos conservados en el Archivo Municipal de Toledo²³, sabemos que al menos dos de los contrastes nombrados por

²⁰ MUÑOZ DE AMADOR, Bernardo. *Arte de ensayar oro y plata con breves reglas para la theórica y la práctica*, Madrid, Antonio Marín, 1755. Ofrece en detalle las ocupaciones propias del Fiel contraste: «[...] tiene obligación à asistir con puntualidad à la oficina, o contraste, que por la Ciudad o Villa le fuere dado [...] debe tener los peos y pesas de todos tamaños bien ajustados y arreglados, con los quales ha de pesar el oro, y plata en pasta y en vaxilla, dando certificaciones de fu peso y valor con la cuenta, ô cuentas ajustadas, y sacado fu producto al margen, conforme las partes lo pidieren. [...] Y debe tener peso pequeño para pesar el oro y la plata en moneda corriente y pesas dinales para pesar dichas monedas, uno y otro bien ajustado y corregido» (p. 233-237); Y de los marcadores de plata: «La prueba que deben hacer los Marcadores de Plata y Tocadores de Oro en las alhajas que fabricaren los Plateros, no consiste en peso, sino es solo en el conocimiento de la ley intrínseca, sobre poco más o menos por medio del toque en el oro, y por el parangón y cazueleta en la plata» (pp. 241-247).

²¹ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Estudio sobre la Historia...*, p. 43. La Ceca de Toledo estuvo ubicada primero en los Palacios bajos de Galiana y Santa Fe hasta que en 1504 se trasladó a las Casas de Sandoval por orden de Fernando el Católico. A comienzos del seiscientos, se instaló en la actual Calle Núñez de Arce, donde permaneció hasta su clausura en 1680 por orden de Carlos II.

²² ROYO MARTÍNEZ, María del Pilar. "Datos documentales sobre plateros y ensayadores que trabajaron en la ceca de Cuenca en el siglo XVI", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII (1997), pp. 145-146, p. 150 y p. 158.; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Platería", en BARTOLOMÉ RIAZA, A. (Coor.). *Las...*, p. 526.

²³ GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano. "El Archivo Municipal de Toledo y la investigación histórica sobre la Edad Moderna", *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 22 (1999), pp. 201-227.

la Ciudad fueron, además, marcadores y ensayadores de la ceca toledana. Este hecho es probablemente una de las causas que expliquen la confusión entre los tres puestos durante esa centuria en Toledo, del mismo modo que sucede en la mayoría de las platerías castellanas de esa época²⁴.

La documentación municipal está incompleta dado que no se conservan todas las actas capitulares del siglo XVI, pero gracias a los legajos de Cuentas de propios y arbitrios de la Ciudad podemos rastrear las nóminas pagadas anualmente a los fieles contrastes desde el año 1508 hasta el siglo XIX²⁵. A través de esta información, sabemos que Fernando de Ballesteros ya era contraste en 1507 y desempeñó el cargo hasta 1527²⁶, por lo que muy posiblemente fue el primer oficial nombrado para el puesto en 1500. Además, otros autores ya apuntaron que Ballesteros fue marcador de la plata en Toledo²⁷ y ensayador de su ceca²⁸. Caso similar es el del célebre artífice Alejo de Montoya, el cual como hemos comentado estuvo a cargo de la casa de la moneda. También queda documentado que obtuvo el título de fiel contraste en 1555 y que lo desempeñó hasta 1590 aproximadamente²⁹. Pero lamentablemente

²⁴ LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. *La orfebrería en la provincia de Cuenca: el siglo XVI*, 2 vols., Madrid, 1990, vol. I, p. 101.

²⁵ Archivo Municipal de Toledo (A.M.T.). En los fondos de esta institución se conservan Libros de Actas Capitulares completos desde 1553 en adelante, aparte de algunos fragmentos de libros anteriores que abarcan de 1464 a 1548. En cuanto a las Cuentas de Propios y Arbitrios, son más de veinte cajas con datos desde 1457 aunque con lagunas en las primeras décadas. Para esta investigación hemos consultado las cuentas desde 1457 hasta 1800.

²⁶ A.M.T. *Cuentas de Propios y Arbitrios*. Cajas 2120 (1457-1520) y 2121 (1521-1527), s/f.

²⁷ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Platería", en BARTOLOMÉ RIAZA, A. (Coor.). *Las...*, p. 538. Además, el profesor Cruz Valdovinos habla de un Fernando de Ballesteros que realizó varios encargos para la reina Isabel la Católica y del cual se tiene constancia entre 1485 y 1505 (p. 528). Nos inclinamos a pensar que este platero y el contraste toledano son la misma persona y que la Corona influyó en el nombramiento de este artífice por la Ciudad.

²⁸ PÉREZ SEDANO, Francisco. *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español*, tomo I, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1914 p. 45; y RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Estudio sobre la Historia...*, p. 58 y pp. 224-225. Ramírez de Arellano dice que Hernando o Fernando de Ballesteros pasó a Sevilla junto a un hijo homónimo, del mismo arte, donde fue platero catedralicio y residió hasta su muerte en 1593. Pero dadas las fechas, este contraste toledano habría vivido más de cien años, por lo que probablemente el Fernando de Ballesteros que ocupa el cargo al menos entre 1507 y 1527 sería padre y abuelo de los que se avecinan a mediados del XVI en Sevilla.

²⁹ A.M.T. *Cuentas de Propios y Arbitrios*. Cajas 2125 (1545-1556) y 2126 (1545-1556) s/f. Las cuentas del tercer cuarto del siglo XVI presentan numerosas lagunas, por lo que no sabemos hasta cuando ocupa el cargo Alejo de Montoya. Aparece en activo por última vez en 1585, pero Ramírez de Arellano notifica una escritura pública otorgada por el platero en febrero de 1590. También notifica otras escrituras posteriores (1591, 1595 y 1596) sobre el censo instituido por Montoya en 1590, pero el contraste figura como fallecido en las cuentas del ayuntamiento de 1592. RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo, y cuyos nombres y obras aparecen en los Archivos de sus parroquias*. Toledo, Imprenta Provincial, 1920, pp. 200-202.

no tenemos constancia que también fuese nombrado marcador de la ciudad. Del resto de plateros que ocuparon el puesto en esta centuria, a saber, Álvaro Díaz de Ballesteros (1528-1554)³⁰, Juan López Ballesteros (1554-1555)³¹ y Gregorio Baroja (ca.1590-1601)³², no hemos encontrado datos sobre si fueron ensayadores de la ceca de Toledo o marcadores de la ciudad, pero si hay datos documentales de artífices que sin ser contrastes estuvieron a cargo de la casa de la moneda toledana, como es el caso de Eugenio Manzananas, platero, escultor y grabador de láminas, activo en 1570 y fallecido antes de 1583³³. Con toda esta información, si bien no es suficiente para plasmar con claridad hasta qué punto se solapaban estos oficios públicos en Toledo entre 1500 y 1600, parece evidente que contraste y marcador eran una sola persona mientras que el cargo de ensayador, aunque ejercido por un platero, no siempre recayó en el contraste de la ciudad.

Durante la primera mitad del siglo XVII, o al menos hasta 1641, los oficios de marcador y contraste continuaron despachándose en el mismo artífice, de modo que el cumplimiento de la ley y cuidado del marco en Toledo recayó en Sebastián Calderón (1603-1621), Diego Calderón (1621-1624) y Alonso García (1624-1641). A la muerte de éste último, la Ciudad otorgó título de contraste a Juan Cubero, que lo ejercería hasta su muerte en 1643. A diferencia de sus tres antecesores, en ningún documento se indica que Juan Cubero ejerciera como marcador, aunque es probable que también lo fuera, ya que hasta su muerte el Ayuntamiento no nombró como nuevo marcador a Miguel Sánchez (1644-1654). Lo que sí está documentado es que a la muerte de Cubero se separaron los dos oficios, pues unos meses antes de dar los punzones de la ciudad para marcar la plata a Miguel Sánchez, la ciudad recibió juramento de Antonio de Velasco (1643-1658) como nuevo fiel contraste³⁴. Hubo un intento por parte del marcador Juan de Cabanillas de unificar ambos puestos en 1694, pero finalmente perdió la votación y el Cabildo nombró a Pedro García de Oñora como fiel contraste³⁵.

³⁰ A.M.T. *Cuentas de Propios y Arbitrios*. Cajas 2122 (1528-1533), 2123 (1534-1538), 2124 (1539-1544) y 2125 (1545-1556) s/f. De Álvaro Díaz de Ballesteros no hemos encontrado ninguna referencia bibliográfica, tampoco en el catálogo de plateros toledanos de Ramírez de Arellano. No tenemos constancia que fuera platero, pero lo anotamos aquí como posible artífice inédito. Quizá fue familiar de su antecesor en el cargo, Fernando de Ballesteros, así como de su efímero sucesor, Juan López Ballesteros, el cual ejerció solo durante un año.

³¹ A.M.T. *Cuentas de Propios y Arbitrios*. Caja 2125 (1545-1556) s/f. Platero inédito.

³² A.M.T. *Cuentas de Propios y Arbitrios*. Cajas 2127 (1592-1599) y 2128 (1601-1611), s/f.

³³ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Estudio sobre la Historia...*, pp. 299-302.

³⁴ PÉREZ GRANDE, Margarita. *Los plateros de Toledo en 1626*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 2002, pp. 140 y 144.

³⁵ A.M.T. *Libro de acuerdos 113* (1693-1694), f. 430 y f. 448v. A la muerte de José Fernández Gamonal, opositaron al puesto de contraste los artífices Juan de Cabanillas, Manuel Velázquez, Juan de Villa, Diego de Palencia y Pedro García de Oñora, siendo este último elegido tras echarlo a suertes a 8 de febrero de 1694. Pero según parece, Cabanillas se entrometió frecuentemente en las funciones del contraste al hacer tasaciones y dando certificación del peso de las piezas que se presentaban, tal y como denunció ante el Ayuntamiento Pedro García en 1699. PÉREZ GRANDE, Margarita. "La visita municipal...", p. 158. Sobre estos plateros da más información SÁNCHEZ RIVERA, Jesús *Ángel*. "Nuevos datos sobre platería y plateros toledanos en el siglo XVIII, y algunas noticias más". *Anales Toledanos*, 45(2012), pp. 191-195.

Marcador y contraste se designaron de manera independiente hasta que volvieron a unirse el año 1740 por Real Orden de la Junta General de Comercio y Moneda en el platero Juan de Jarauta Zapata, aunque el nombramiento no se hizo efectivo hasta 1754³⁶.

Antes de pasar a la siguiente cuestión, debemos señalar que hasta el siglo XVIII era prerrogativa de la Ciudad hacer la selección y nombrar al platero que mejor se ajustase para el desempeño de dichas funciones. Pero la llegada de los Borbones al trono de España supuso una política centralista de uniformidad normativa que afectó, entre a otras muchas disciplinas, al control legal del comercio de la plata y el oro³⁷. El brazo ejecutor para llevar a cabo esta labor de homogeneización fue la ya mencionada Real Junta General de Comercio y Moneda³⁸, encargada entre otras cosas de controlar el nombramiento de los cargos públicos de la platería, así como de evitar los fraudes de ley que se pudieran dar en contra del bien común y desarrollo del comercio de metales y piedras preciosas. Ya con anterioridad a la Real Junta y al menos desde 1654, el artífice nombrado Marcador de Toledo debía recibir el título y aprobación del Ensayador Mayor del Reino, o al menos esto se deduce de las actas capitulares de la Ciudad para el caso de los marcadores Antonio Pérez de Montalto (1654-1685)³⁹ y Juan de Cabanillas (1688-1711)⁴⁰. La intromisión externa en el nombramiento municipal fue más evidente en el caso de Juan Martín Torredeneira (1711-1730), ya que el Ayuntamiento se vio

³⁶ A.M.T. *Libro de acuerdos 160* (1738-1739), f. 209v.; *Libro de Acuerdos 162* (1740-1741), f. 30v. *Libro de Acuerdos 175* (1753-1754), f. 363v. Juan de Jarauta Zapata, que ya era fiel contraste de Toledo desde julio de 1738, fue nombrado marcador de plata y tocador de oro por la Real Junta al ser preceptivo que ambos oficios se despachasen en la misma persona. Se notificó al Ayuntamiento, quién a 18 de marzo de 1740 aunó en Jarauta ambos oficios con condición de no hacerlo efectivo hasta que vacase el puesto por muerte de Diego Rodríguez de Lizana, marcador de la plata desde 1730. Lizana falleció a comienzos de febrero de 1754, por lo que el Ayuntamiento recibe juramento de Jarauta como Fiel Contraste Marcador de plata y Tocador de oro el 6 de dicho mes y año. Para más datos consultar LLENA DA BARREIRA, Juan José. "Trayectoria vital del platero Juan de Jarauta Zapata en el III Centenario de su muerte (1717-2017)", *Ars & Renovatio*, 5 (2017), p. 85. Jarauta, el contraste, nació en Toledo en 1699. No confundir con su padre, platero catedralicio fallecido en 1717.

³⁷ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Platería", en BONET CORREA, Antonio, *Historia de...*, p. 123.

³⁸ CALDERÓN BERROCAL, María del Carmen y ROMERO MACÍAS, Emilio. "Génesis y competencias de las Juntas de Comercio, Moneda y Minas", *De re metallica*, 14 (2010), pp. 61-69. Este organismo se instituyó en 1728 por orden de Felipe V, pero tiene su precedente en la Real Junta de Comercio creada por Carlos II en 1679.

³⁹ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Estudio sobre la ...*, pp. 331-334; PÉREZ GRANDE, Margarita. "La visita municipal...", p. 163; REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula. "Elplatero toledano Antonio Pérez de Montalto", en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 723-739.

⁴⁰ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Estudio sobre la ...*, pp. 235-236; PÉREZ GRANDE, Margarita. "La visita municipal...", pp. 157. Lo que no dice Arellano es que Juan de Cabanillas renuncia al cargo a la edad de 73 años. Hemos localizado su bautismo en la Iglesia parroquial de la Veracruz de Zamarramala, en Segovia capital, a 3 de mayo de 1638 (Archivo Parroquial de la Santa Veracruz de Zamarramala. *Libro de Bautismos n.º 3* (1618-1675), f. 56v). Falleció a los 88 años en Toledo el 9 de marzo de 1727, tal y como consta en el testamento en virtud de poder otorgado por su hija, doña Inés de Cabanillas (Archivo Histórico Provincial de Toledo. AHPT-31879, Eugenio de Piedrahita, 1727, f. 750)

forzado a aceptar el Título Real expedido a favor del artífice antes de que la Ciudad hubiera designado sucesor para Cabanillas⁴¹. Es decir, que el nombramiento de los marcadores de Toledo no dependía solo del Municipio sino que requerían un título expedido por una autoridad real como era el Ensayador Mayor, a diferencia del fiel contraste que no rendía cuentas más que a la Ciudad. Pero a raíz del Real Decreto de 15 de marzo de 1730, ambos cargos debían ser aprobados por la Real Junta tras el nombramiento, en un intento de comprobar la capacidad y maestría de los artífices nombrados para ejercer el oficio.

Así las cosas, Ramírez de Arellano afirma rotundo en su estudio de la platería toledana que el establecimiento de la Real Junta privó a la Ciudad de efectuar el nombramiento de sus contrastes, «imponiendo a personas extrañas a la población y desconocedoras de ella»⁴². Sin negar que el control del régimen borbónico supuso la decadencia definitiva de muchas platerías, es verdad que los nombramientos que se siguieron haciendo durante toda la centuria del setecientos (a excepción Juan Martín Torredeneira) fueron por disposición del Ayuntamiento y no de la Real Junta, aunque ésta última estuvo presta a examinar a los nombrados para ratificarles en el cargo. No queremos cerrar el asunto de los nombramientos sin apuntar que, en determinadas ocasiones, cuando el titular del cargo no podía cumplir con sus obligaciones, el Ayuntamiento nombraba a un interino que ejercía como tal. Así se hizo al menos durante las enfermedades de José Martínez Rico en 1738, nombrando como contraste interino a Bartolomé González, quien después de muerto Rico postuló a la plaza sin éxito⁴³. Un caso curioso es el de Manuel de Lara⁴⁴, nombrado fiel contraste y marcador interino de manera ininterrumpida durante más de tres años a causa de los problemas burocráticos que tuvo José de la Casa entre 1781 y 1784. En abril de 1784 juró el cargo como titular Lorenzo Cantero, pero tras su dimisión por enfermedad en julio de ese mismo año se volvió a nombrar como interino a Manuel de Lara, que lo sería hasta el nombramiento de Pedro Biosca como nuevo titular el 20 de junio de 1785⁴⁵.

⁴¹ A.M.T. *Libro de acuerdos* 133 (1711-1712), ff. 241-246v. Tras la dimisión como marcador de Juan de Cabanillas, Juan Martín Torredeneira exhibió a 7 de septiembre de 1711 el título de Marcador de Oro y Plata que a su favor le había otorgado el Marcador Mayor del Reino, don José García Caballero, con intención que la Ciudad le nombrase por tal. El Ayuntamiento ratificó que «visto dicho Real título, obediéndole como lo ovedece con el debido respeto, admitió al dicho Juan Martín Torredeneira por marcador de oro y plata desta Ciudad.» En este caso, podemos ver que el Ayuntamiento se ve forzado a aceptar el nombramiento hecho por el Marcador Mayor.

⁴² RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Estudio sobre la ...*, p. 138.

⁴³ A.M.T. *Libro de acuerdos* 160 (1738-1739), f. 75v. Bartolomé González fue nombrado contraste interino el 30 de abril de 1738 y lo fue hasta el juramento de Juan de Jarauta Zapata a 23 de julio de ese año.

⁴⁴ FERNÁNDEZ, Alejandro; MUNOJA, Rafael y RABASCO, Jorge. *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid, Antiquaria, 1992, p. 120. Figura su marca como artífice de una pieza, pero realmente actúa como marcador con punzón cronológico [17]83, correspondiendo a su ejercicio como interino.

⁴⁵ A.M.T. *Libro de acuerdos* 206 (1784) y 207 (1785). Entre 1784 y 1785 hubo tres nombramientos: primero en Lorenzo Cantero, que lo fue del 27 de abril al 9 de julio de 1784. El 25 de agosto de 1784 se nombró a Juan de Noriega, vecino de Ávila, el cuál demoró su traslado a Toledo durante varios meses. Por ello, el ayuntamiento le instó para que acudiera a Madrid a examinarse por la Real Junta, prueba que finalmente suspendió en junio de 1785. El 20 de junio opositaron al cargo Manuel de Lara y Pedro Biosca, quien juró el cargo a 21 de octubre.

Según las Reales Pragmáticas, una de las obligaciones de los marcadores municipales era la de realizar visitas a las platerías de forma periódica para comprobar que todas las piezas puestas en el mercado estaban debidamente marcadas por su artífice y con los punzones de la ciudad, garantizando por lo tanto su arreglo conforme a la ley vigente. En lo que respecta a Toledo, estas visitas se realizaron desde el siglo XVI con menor o mayor periodicidad. A falta de profundizar en el periodo que abarca entre 1500 y 1600, las primeras visitas de las que tenemos constancia se llevaron a cabo en la década de 1590 a instancias del licenciado don Juan Beltrán de Benavides y de don Esteban de Pedrera, ocasionando ciertas quejas por parte del Ayuntamiento en 1597 y 1599⁴⁶. Durante el siglo XVII, si bien en las Ordenanzas de San Eloy de Madrid de 1624, adoptadas por la cofradía de Toledo en 1628, se crea la figura de un visitador de las platerías, en Toledo no hay constancia de que este nombramiento llegase a efectuarse nunca. Muy al contrario, las visitas se harían por iniciativa del ente público y las llevaría a cabo su máximo oficial en la materia, el marcador de plata, acompañado siempre del caballero regidor a quien tocase la suerte del marco de plata, que se sorteaba anualmente. Parece que salvo la visita municipal de 1675 no se realizaron más a lo largo de esta centuria, lo que explicaría que durante esta inspección apareciesen numerosas irregularidades en los obradores de plateros toledanos⁴⁷. Bajo el gobierno de Felipe V la tónica dominante cambia y se regularizan las visitas al arte. Incluso antes de la creación de la Real Junta de Comercio y Moneda, se tomaron medidas como la Real Provisión de 15 de enero de 1715 por la cual se obligaba al control de las platerías mediante visitas encabezadas por la autoridad competente y el marcador. Los Reales Decretos promulgados por la Real Junta en 1730 y 1744, éste último dedicado exclusivamente a las visitas, sirvieron para mayor abundamiento de la cuestión⁴⁸. Este celo y control sobre la platería se refleja en la documentación conservada en el Archivo Municipal de Toledo, encontrando informes de 52 visitas llevadas a cabo entre 1715 y 1781, si bien es verdad que la gran mayoría, 48 del total de 52, corresponden al periodo que abarca de 1730 a 1756, coincidiendo con los ejercicios de Diego Rodríguez de Lizana, marcador de la plata y los contrastes Francisco García de Oñora (1709-1735), José Martínez Rico (1735-1738) y Juan de Jarauta Zapata (1738-1754)⁴⁹. Queda probado que desde 1730 las visitas se realizaban de manera trimestral y a ellas acudían, salvo raras excepciones, el corregidor, el regidor a quien tocase la suerte marco durante ese año, el escribano mayor, el marcador y el fiel contraste. También con motivo de las ferias extraordinarias de comercio, como la celebrada en agosto con motivo de la Asunción de la Virgen, se hacía inspección de los obradores de la ciudad y de los puestos instalados por plateros o comerciantes venidos de otros focos, especialmente Madrid⁵⁰. Hemos de suponer que esta dinámica se mantuvo durante el siglo

⁴⁶ BURRIEL, Andrés Marcos. *Informe de la Imperial...*, pp. CCCLXVI-CCCLXVIII.

⁴⁷ PÉREZ GRANDE, Margarita. "La visita municipal...", pp. 155-156.

⁴⁸ SANZ SERRANO, María Jesús. *El gremio de plateros...*, pp. 123-126.

⁴⁹ A.M.T. *Caja 1327, Junta de Comercio y Moneda, plateros (1675-1856)*. Legajo del Oficio de Marcador de Plata (1713-1730); Legajo de Visitas (1730-1734); Legajo de Visitas (1743-1748); Informes sueltos de las Visitas de 1751, 1754 y 1756; Informe sobre el Contraste a raíz de la visita de 1781. Todos ellos sin foliar.

⁵⁰ PEÑAS SERRANO, Pablo. "El platero toledano Manuel García Reina", *Anales toledanos*, 38 (2001), p. 147.

XVIII, o al menos así se deduce de un informe de la ciudad sobre el puesto de fiel contraste redactado en 1781 con motivo de un pleito con la Real Junta⁵¹. Pero mucha de la documentación de las visitas está hoy desaparecida o incompleta.

A continuación, trataremos otros aspectos de interés como el modo en el que se seleccionaban los candidatos a los oficios o la duración de los nombramientos. Según el citado informe acerca del Fiel Contraste de 1781, desde el año 1573 «se encuentran subsesivamente nombramientos del tal contraste hechos por el Ayuntamiento, unas sin fijar edictos combocatorios y otras fijándolos»⁵². Efectivamente, comprobando los libros de actas, se puede ver como con el cese de un contraste el Corregidor de la ciudad ordenaba que se publicasen edictos en los sitios habituales para que todo aquel artífice de platería que lo quisiere presentase su oposición al puesto. Normalmente los edictos se hacían notorios en la plaza de las Cuatro Calles y en la calle Ancha, actual calle del Comercio, por ser en esta zona de la ciudad donde se aglutinaba el grueso de obradores. Tras nueve días, el Ayuntamiento volvía a tratar sobre el nombramiento del nuevo contraste, veía las diferentes candidaturas y se pasaba a votación de los regidores y jurados ante el Escribano Mayor de la ciudad, que daba fe del resultado de la misma. Si daba lugar a empate, se pasaba a segunda votación o se dejaba para la siguiente sesión. Pero en el caso de no haber consenso tras una segunda votación, se echaba a suertes entre los opuestos. Una vez seleccionado y nombrado el nuevo cargo, se notificaba al interesado para que en el siguiente Ayuntamiento prestase juramento a la Ciudad. Y esta tónica, habitual en el nombramiento de contrastes, se mantuvo después de unificados los dos cargos en 1754, como se aprecia en la elección y juramento de José de la Casa (1754-1781)⁵³, Manuel de Lara (marcador interino 1781-1784), Lorenzo Cantero (1784-1784) y Pedro Biosca (1785-ca.1821)⁵⁴.

La evidencia documental nos permite aseverar que la duración de los cargos en el caso toledano era vitalicia salvo un brevísimo periodo a mediados del XVII, que veremos más tarde. Algunos autores han confirmado como en Burgos o Alcalá de Henares⁵⁵ estos

⁵¹ A.M.T. *Caja 1327, Junta de Comercio y Moneda, plateros (1675-1856)*. Informe sobre contraste 1781, s.f. Este documento relaciona, de manera incompleta, los sucesos que tuvieron lugar contra el contraste marcador José de la Casa en el verano de 1781. En cuanto a la fecha de 1573, no hace referencia al primer contraste nombrado, sino más bien a la primera acta donde se ordenó fijar edictos para la selección del cargo.

⁵² A.M.T. *Caja 1327, Junta de Comercio y Moneda, plateros (1675-1856)*. Informe sobre contraste 1781, s.f.

⁵³ ARANDA HUETE, Amalia María. "Plata litúrgica en la Iglesia de la Asunción de La Guardia, Toledo". En *Estudios de Platería: San Eloy 2013*, Murcia, Universidad de Murcia, 2013, p. 98.

⁵⁴ Hemos sacado esta noticia tras consultar en los Libros de Actas del Ayuntamiento de Toledo los nombramientos hechos de contrastes y marcadores entre 1680 y 1785. Tómese de ejemplo este juramente de Juan de Jarauta Zapata en 23 de julio de 1738: A.M.T. *Libro de acuerdos 160 (1738-1739)*, f. 209v. «[...] aguardava licencia para entrar a hacer el juramento que es estilo para el uso de dicho oficio, y la ciudad acordó entrarse. Y habiéndolo hecho, juró a Dios y a una cruz en forma de usar vien y fielmente el dicho oficio de contraste, arreglándose en todo a lo prevenido y mandado en las leyes del reyno y reales pragmáticas».

⁵⁵ BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "El marcate y los...", p. 304.; HEREDIA MORENO, María del Carmen. "Cargos y oficios públicos...", pp. 225-226. Interesante es el caso del contraste complutense Pedro Gómez Delgado, que de manera excepcional ocupó el cargo de 1701 a 1753.

cargos tendían a perpetuarse más allá del tiempo establecido por las Pragmáticas de 1488 y 1499 o la Normativa sobre Oficios Públicos de la Plata de 8 de marzo de 1745⁵⁶. Pero en lo relativo a los marcadores y contrastes toledanos, desde comienzos del siglo XVI hasta el XIX todos y cada uno de los artífices designados ocuparon la plaza de manera permanente hasta su fallecimiento o dimisión. Aunque en los nombramientos rara vez se establece la duración del cargo por entenderse que no tenían límite temporal, se encuentran algunas designaciones para periodos determinados de uno o dos años, pero en estos casos siguieron desarrollando sus funciones pasada la fecha de expiración⁵⁷.

Esta perpetuidad o carácter vitalicio de los oficios públicos, promovió que durante algunos periodos los nombramientos recayeran en miembros de una misma familia. Ya se aprecia durante la primera mitad del siglo XVI con las figuras de Fernando de Ballesteros, Álvar Díaz de Ballesteros y Juan López Ballesteros, de los cuales, si no conocemos exactamente su parentesco, si parece que fueron deudos, al igual que ocurre con Sebastián y Diego Calderón a comienzos del siglo XVII.

Pero nada comparable con lo sucedido entre 1643 y 1680, casi cuatro décadas en las que el oficio de contraste se mantuvo en manos de diferentes miembros de una familia: los Salinas. Ya sus contemporáneos vieron como el oficio se vio seriamente perjudicado cuando, tras la muerte de Vicente de Salinas a 8 de febrero de 1680, Diego Gutiérrez, nuevo contraste, tuvo que hacer frente al descuadre de los marcos originales y al descabale del resto de herramientas. Y esto a consecuencia «de haber ido nombrando sucesivamente a hijos y sobrinos y hermanos»⁵⁸ para el puesto sin que fueran gente de ciencia e inteligencia para su buen desempeño. A raíz de la muerte de Antonio de Velasco, contraste de 1643 hasta 1658, se nombró a su cuñado, Francisco de Salinas, para que ejerciera el oficio por tiempo de un año. Pero de 1659 a 1663 aparece como cobradora del salario anual doña Manuela de Salinas, viuda de Velasco, indicando que cobra dicho salario como madre y tutora de Pedro de Velasco Ganado, menor de edad que ni siquiera era maestro aprobado en el arte en esas fechas⁵⁹. Cabe la posibilidad que el Ayuntamiento nombrara al hijo del difunto Antonio de Velasco para no desamparar a la viuda, pero debemos preguntarnos quién ejerció el oficio de facto durante esos cuatro años, dado que Pedro de Velasco no reunía las cualidades necesarias al ser menor y aprendiz. Sea como fuere, en 1663 el cargo es entregado de nuevo a Francisco de Salinas hasta que en 1666, recién aprobado por la cofradía de San Eloy, vuelve a ser designado Pedro de Velasco como contraste hasta su probable muerte en 1673. El último de la familia en osten-

⁵⁶ SANZ SERRANO, María Jesús. *El gremio de plateros...*, p. 125.

⁵⁷ A.M.T. *Libro de acuerdos 61 (1641-1642)*, f. 244v.; o *Libro de acuerdos 108 (1688-1689)*, f. 247v. Vemos como se nombra contraste a Juan Cubero en 21 de agosto de 1641 para ejercer el cargo hasta febrero de 1642. Por otro lado, se informa que el título de marcador de plata y tocador de oro a Juan de Cabanillas expedido en 1688 por Bernardo de Pedrera y Negrete, marcador mayor, tendría una validez de dos años. En ambos casos los cargos se perpetuaron.

⁵⁸ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Estudio sobre la...*, pp. 113-115.

⁵⁹ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Estudio sobre la...*, p. 385. Pedro de Velasco solicitó acceso a la cofradía de San Eloy el 5 de julio de 1666, siendo admitido el 12 de dichos mes y año.

tar el cargo sería Vicente de Salinas⁶⁰.

También se dio el caso de algunos contrastes y marcadores que, poco antes de morir, solicitaron merced al Ayuntamiento para qué nombrasen a sus hijos como sus sucesores. Ejemplo de ello fue Antonio Pérez de Montalto cuando, estando a las puertas de la muerte en 1685, consiguió que su hijo Miguel Jerónimo Pérez de Montalto fuera elegido nuevo marcador⁶¹. De igual manera pasó en 1709 cuando Pedro García de Oñora, fiel contraste, renuncia al cargo por su avanzada edad rogando sea elegido su hijo, Francisco García de Oñora, para sucederle. Se consideró en sesión del Ayuntamiento y se admitió el nombramiento⁶².

Para cerrar con esta aproximación, hablaremos de los emolumentos cobrados por los oficios de la plata en Toledo. Es notorio que desde su creación el cargo de fiel contraste llevaba aparejado un salario a costas del erario público y una casa donde desarrollar su actividad profesional. Y para el caso toledano, varios autores han afirmado que el salario anual pagado a los contrastes ascendía a 440 reales, base sobre la que se sumaban las ganancias obtenidas por las tasas y aranceles cargados sobre las operaciones de su profesión⁶³. En el informe de 1781, se relaciona que desde 1499 «Toledo ha nombrado fiel contraste [...] cumpliendo todo lo que en dicha ley se manda, y pagándole en cada un año, de los Propios, 40 ducados de salario [...]»⁶⁴, por lo que en trescientos años no habría modificaciones. Pero tras la revisión de las cuentas del Municipio hemos comprobado que esta cantidad varió lo largo de los siglos. Salvando algunas lagunas documentales del siglo XVI, entre 1508 y 1554 el contraste percibió por el desempeño del oficio la suma de 13.000 maravedís (382 reales)⁶⁵, elevándose a 16.000 maravedís (470 reales) con el nombramiento en 1555 de Juan López Ballesteros. Se mantuvo esa cantidad durante todo el ejercicio de Alejo de Montoya, pero al ser sustituido

⁶⁰ A.M.T. *Cuentas de Propios y Arbitrios*. Cajas 2131 (1641-1660) y 2132 (1660-1678) s/f. No hemos tenido ocasión de ver con exactitud los Libros de Actas y los nombramientos entre 1643 y 1680, pero sí las cuentas de arbitrios, de donde hemos obtenido los datos aquí expuestos.

⁶¹ A.M.T. *Libro de acuerdos 105* (1685-1686), ff. 140 y 144. A 4 de julio de 1685 Antonio Pérez de Montalto presenta su dimisión a la par que su hijo, Miguel Pérez de Montalto solicita ser admitido como Marcadador. El Ayuntamiento lo admite y recibe juramento el 10 de dicho mes y año.

⁶² A.M.T. *Libro de acuerdos 131* (1709-1710), f. 33. Juramento de fiel contraste hecho por Francisco García de Oñora a 18 de marzo de 1709. A los pocos días se notifica la muerte del padre, Pedro García de Oñora.

⁶³ LARRUGA, Eugenio. *Memorias políticas y económicas...*, p.85.; PEÑAS SERRANO, Pablo. “El platero toledano...”, p. 150.

⁶⁴ A.M.T. *Caja 1327, Junta de Comercio y Moneda, plateros (1675-1856)*. Informe sobre contraste 1781, s.f. Como dato curioso, la ciudad de Toledo en ningún momento planteó dejar de pagar salario al contraste, tal y como se observa cuando en 1738 el Cabildo desestima la candidatura del platero Patricio de Mora al puesto de contraste por proponer en la misma no recibir salario público. A.M.T. *Libro de acuerdos 160* (1738-1739), f. 183.

⁶⁵ A.M.T. *Cuentas de Propios y Arbitrios*. Cajas 2122 (1528-1533), 2123 (1534-1538), 2124 (1539-1544), 2125 (1545-1556) y 2126 (1557-1585) s/f.

por Gregorio Baroja se redujo a la mitad, 8.000 maravedís (235 reales)⁶⁶. A partir de los pagos realizados a Sebastián Calderón en 1603, los honorarios vuelven a establecerse en los 16.000 maravedís de vellón y así se mantendrá hasta el año 1661, en el que la Junta de cuentas y arbitrios estima de manera definitiva el salario del contraste en 14.960 maravedís (440 reales)⁶⁷. Llama poderosamente la atención como a finales del XVI, coincidiendo con el desempeño del cargo por Gregorio Baroja, se reducen los pagos anuales a la mitad; del mismo modo que tras su muerte, se vuelve a pagar al contraste los 16.000 maravedís. Una posible hipótesis es que Baroja no ejerciera simultáneamente los dos oficios de contraste y marcador -algo que parece improbable-, y por ello se redujeran los emolumentos del cargo hasta la llegada de Calderón, en quien se aunaron de nuevo ambos oficios públicos. Lamentablemente no hemos podido reunir toda la información suficiente para corroborarlo, pero teniendo en cuenta que no consta ningún pago en las cuentas municipales a favor de los marcadores, resulta extraño que esta fuera la razón que justificase semejante diferencia salarial de Baroja con respecto al resto de contrastes. Sin embargo, hay otra posible causa para este asunto. En algunos de los pagos efectuados a Alvar Díaz de Ballesteros y a Alejo de Montoya, se especifica que la cantidad entregada es «de su salario y para que pague el alquiler de la casa donde está el dicho contraste»⁶⁸, mientras que en los pagos a Baroja no se señala esta finalidad, lo que explicaría esa subida del salario hasta la entrada de Baroja a finales del siglo XVI, a quien probablemente por tener puesto propio y no necesitar alquilar casa para abrir la oficina de contraste, el Ayuntamiento de manera excepcional le rebajó su salario a la mitad.

Por último, en cuanto a los marcadores tanto en Toledo como en otros centros castellanos, era habitual que no recibieran salario público, por lo que sus ganancias provenían exclusivamente de las sustanciosas sumas que los aranceles del pesado y marcaje de las piezas les proporcionaban⁶⁹.

2. Cronología de los Contrastes y Marcadores de Toledo.

La siguiente tabla cronológica muestra el nombre de los artífices que ocuparon los cargos de fiel contraste y marcador de la ciudad de Toledo con sus fechas⁷⁰. Los datos han sido obtenidos de la bibliografía empleada y los documentos consultados para esta investigación⁷¹.

⁶⁶ A.M.T. *Cuentas de Propios y Arbitrios*. Cajas 2127 (1592~1599), 2128 (1601~1611), s/f.

⁶⁷ A.M.T. *Cuentas de Propios y Arbitrios*. Cajas 2128 (1601~1611) a la 2136 (1744-1765), s/f. El Ayuntamiento decretó el 21 de agosto de 1658 que el salario se quedase anualmente en 14.960 maravedís.

⁶⁸ A.M.T. *Cuentas de Propios y Arbitrios*. Caja 2126 (1557~1585), Data de 1567, s/f.

⁶⁹ HEREDIA MORENO, María del Carmen. "Cargos y oficios públicos...", pp. 226-227. Los contrastes de Alcalá de Henares cobraban una suma de 3.000 maravedís anuales, muy inferior a la de los toledanos. Y de igual manera, sus marcadores no percibían salario alguno.

⁷⁰ A la hora de elaborar esta cronología aceptamos, ante las evidencias ya analizadas, que ambos oficios permanecieron unidos desde su fundación hasta mediados del siglo XVII.

⁷¹ A.M.T. La documentación empleada para fechar la duración de los cargos son el Fondo Histórico de las Cuentas de Propios y Arbitrios entre 1457 y 1800 y los Libros de Acuerdos nº 44, 46, 61, 62, 77, 99, 100, 105, 106, 108, 110, 111, 113, 114, 130, 131, 133, 139, 140, 152, 157, 175, 176, 206 y 207.

FIEL CONTRASTE Y MARCADOR (Fusionados)	
<ul style="list-style-type: none"> ▪ FERNANDO DE BALLESTEROS (ca.1507 –1528) ▪ ALVAR DÍAZ DE BALLESTEROS (1527 –1555) ▪ JUAN LÓPEZ BALLESTEROS (1554 – 1555) ▪ ALEJO DE MONTOYA (1555 – ca.1590) ▪ GREGORIO DE BAROJA (ca.1590–¿?.06.1601) ▪ SEBASTIÁN CALDERÓN (13.07.1601 –1621) ▪ DIEGO CALDERÓN (1621– ¿?.09.1624) ▪ ALONSO GARCÍA (1624-1641) – Fue nombrado marcador en 1628. ▪ JUAN CUBERO (21.08.1641 – 14.03.1643) 	
MARCADOR DE PLATA	FIEL CONTRASTE
<ul style="list-style-type: none"> ▪ MIGUEL SÁNCHEZ (1644 – 1654) ▪ ANTONIO PÉREZ DE MONTALTO (1654 – 04.07.1685) ▪ MIGUEL JERÓNIMO PÉREZ DE MONTALTO (04.07.1685–27.09.1688) ▪ JUAN DE CABANILLAS (20.10.1688 – 19.08.1711) ▪ JUAN MARTÍN TORRENEIRA (07.09.1711 – 13.02.1730) ▪ DIEGO RODRÍGUEZ DE LIZANA (05.07.1730 – 05.02.1754) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ ANTONIO DE VELASCO (16.03.1643–1658) ▪ FRANCISCO DE SALINAS (21.08.1658 – 28.02.1659) ▪ MANUELA DE SALINAS / PEDRO DE VELASCO (01.03.1659 – 28.02.1663) ▪ FRANCISCO DE SALINAS (01.03.1663 – 28.02.1666) ▪ PEDRO DE VELASCO GANADO (01.03.1666 – 28.02.1673) ▪ VICENTE DE SALINAS (01.03.1673 – 08.02.1680) ▪ DIEGO GUTIÉRREZ (14.06.1680 – 06.12.1680) ▪ JOSÉ FERNÁNDEZ GAGONAL (13.01.1681 – 22.01.1694) ▪ PEDRO GARCÍA DE OÑORA (08.02.1694– 11.03.1709) ▪ FRANCISCO GARCÍA DE OÑORA (18.03.1709 – 27.04.1735) ▪ JOSÉ MARTÍNEZ RICO (13.05.1735 – 04.07.1738) ▪ JUAN DE JARAUTA ZAPATA (23.07.1738 – 07.03.1754)
MARCADOR DE PLATA, FIEL CONTRASTE Y TOCADOR DE ORO	
<ul style="list-style-type: none"> ▪ JUAN DE JARAUTA ZAPATA (06.02.1754–07.03.1754) ▪ JOSÉ DE LA CASA (17.06.1754 – ¿?.01.1784) ▪ MANUEL DE LARA (¿?.07.1781 – 24.04.1784) – Interino. ▪ LORENZO CANTERO (24.04.1784 – 09.07.1784) ▪ MANUEL DE LARA (09.07.1784 – 20.06.1785) – Interino. ▪ PEDRO BIOSCA (20.06.1785-ca.1821) 	

“NICOLÁS DE VERGARA EL VIEJO Y LA LÁMPARA DE PLATA DEL ESCORIAL”

Fernando Marias¹. *Universidad Autónoma de Madrid-Real Academia de la Historia*

fernando.marias@uam.es

En 1575, apareció la edición francesa de *La cosmographie universelle de tout le monde* (París, Nicolas Chesneau y Michel Sonnius, pp. 287-288), la obra más conocida del protestante Sebastien Münster (1489-1552), y ahora ampliada por el católico François de Belle-forest (1530-1583²), cronista del Delfín Enrique (III); en ella se recogió el hecho de que en 1565 -en un periodo entre la primera y la segunda guerra de religión- se había entregado por parte de la abadía francesa de Saint-Denis el cuerpo de San Eugenio al rey de las Españas Felipe II y que éste, en señal de reconocimiento, había donado “une lampe d’argent très riche et grande, comme signifiant que par son moyen les Castellans avoyent eu la lumière Évangélique annoncée par saint Eugène...”³ (Figura 1). Objeto de representación política y agradecimiento, *la lampe* constituía un elemento relevante del ajuar de los templos, como se ocuparía de señalar Carlo Borromeo en sus *Instrucciones et suppellectilis ecclesiasticae* (Milán, Pacificus Pontius, 1577)⁴, y testimoniaban no solo las lámparas de los sagrarios sino también las colocadas por encima de las reliquias y las imágenes más importantes.

La lámpara acababa de llegar a la abadía, pues las actas capitulares de la misma se hicieron eco el 25 de febrero de 1573 de su entrega de la lámpara, que se tendría más tarde como “façon d’Espagne”, por parte del embajador en la corte de París, don Francés de Álava y Beaumont. Ello ocurría entre la Matanza de San Bartolomé del 24 de agosto de 1572, contra los hugonotes franceses, y la Paz de Boulogne del 11 de julio de 1573, en la que se admitía de nuevo la libertad de conciencia y el culto privado de los protestantes, aunque no se cerrarían las hostilidades. Este retraso, entre 1568 y 1573, testimoniaba la situación religiosa crítica, en el periodo de la tercera y cuarta guerras y la subida al trono del antiprotestante Enrique III.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación “Hacia Antonio Acisclo Palomino. Teoría e historiografía artística del Siglo de Oro”, HAR2016-79442-P del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN).

² RICHTER, M. BODO L. O., “François de Belleforest: un des pamphlétaires fulminants du XVI^e siècle”, *Cahiers de l’AIEF*, 36, 1984, pp. 97-110.

³ Le siguieron CORROZET, Gilles, *Les Antiquitez chroniques et singularitez de Paris*, París, 1586, I, p. 24; DOUBLET, Jacques, *Histoire de l’Abbaye de S. Denys en France*, “Transfert des reliques de saint Eugène à Tolède en 1565 et découverte de sa ceinture”, París, Nicolas Buon, 1625, p. 308 e *Histoire chronologique pour la vérité de s. Denys Aréopagite apostre de France et premier évesque de Paris*, París, Pierre de Bresche, 1646 ; DU BREUIL, Jacques de, *Le théâtre des Antiquités de Paris*, París, Société des imprimeurs, 1639, p. 842, y quien la situó “devant les derniers troubles dans le premier choeur devant la chasse de saint Denys évesque de Corinthe” y, como veremos más adelante, Félibien.

⁴ BORROMEO, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, ed. Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM, 1985, XVIII, pp. 42-43.

No obstante, Belleforest había tomado claro partido y su comentario lo situaba en una posición de reconocimiento de la política católica de la monarquía filipina, como un elogio a la religiosidad ortodoxa de Felipe II y su magnificencia con respecto a la abadía; sus palabras constituyeron el punto de partida de una memoria de lo español en la Francia de los Valois, y al mismo tiempo, el punto final de una historia de reliquias y lámparas de plata que se había iniciado en 1565, había llegado a la imprenta en 1566 en España, y había culminado dos años después.

En Toledo, el 9 de mayo de 1567, los orfebres toledanos Diego de Ávila (o Dávila) Cimbrón, Marcos Hernández y Gonzalo Hernández contrataron una lámpara de plata que la Catedral de Toledo, y quizá detrás el propio Felipe II, había prometido a la abadía parisina de Saint-Denis, como recuerdo perpetuo del lugar que había hasta entonces ocupado el cuerpo del mártir y antiguo arzobispo de Toledo San Eugenio⁵. Es bien sabido, desde fines del siglo XIX, que los plateros de debían entregar su obra para el día de Santiago del mismo año, y que el responsable de la obra, por parte de la catedral primada, era el canónigo obrero Pedro Manrique de Padilla⁶. Éste parece haber accedido al canonicato en 1560 y permanecido en el puesto al menos hasta 1572⁷. En 1564⁸, este canónigo fue encargado, por parte del cabildo catedralicio y con el apoyo de Felipe II, de trasladarse a Francia para hacerse cargo de y re-

⁵ La escritura del concierto fue publicada por ZARCO DEL VALLE, Manuel Remón, *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, LV, Madrid, 1870, pp. 580-589, según la copia contenida en el Legajo 1º del Archivo de la Obra y Fábrica de la catedral de Toledo (AOFFCT) hoy en el Archivo Capitular de Toledo (ACT), y otorgada ante el escribano catedralicio Lucas Ruiz de Ribera. De éste dependen la mayoría de los textos, empezando por el del BARON DAVILLIER, Charles, *Les recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au Moyen Âge et à la Renaissance*, París, 1878, pp. 213-216, quien cita un recibo de Diego de Ávila de 7 de noviembre de 1567, y un documento del 7 de diciembre de 1568 firmado por el también platero "Alexio de Montoya", aparentemente aceptando la entrega de la lámpara escurialense. Citaba la obra de FÉLIBIEN, Dom Michel, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denys*, París, Leonard, 1706, p. 197. SESTENACH, Narciso, "Bosquejo históricos sobre la orfebrería española", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, xix, 1908, pp. 347-348. JUNQUERA, Paulina, "Ornamentos sagrados y relicarios del Monasterio de San Lorenzo", *Goya*, 56-57, 1963, pp. 180-190; OMAN, Charles, *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400-1665*, Londres, 1968, pp. xxviii; ALCOLEA, Santiago, *Artes decorativas en la España cristiana*, *Ars Hispaniae* XX, Madrid, Espasa Calpe, 1975, pp. 98 y 198-201. MONTESQUIOU-FEZENSAC, Blaise de, *Le trésor de Saint-Denis*, 3 vols, París, Picard, 1973-1978; en su *Inventaire de 1634*, pp. 117, 237-244 y 561-562 y nº 274, pp. 413-414; todavía agradezco las preciosas y riquísimas notas de 1982, de Véronique Gerard. Véase más adelante.

⁶ Pedro Manrique de Padilla, canónigo de la Santa Iglesia de Toledo, y obrero mayor de su fábrica, capellán de honor de Felipe II, administrador del Hospital del Cardenal Tavera, embajador extraordinario a Francia, es posible que entrara en la Compañía de Jesús, para fallecer en Alcalá de Henares en 1577.

⁷ Hoy se conserva en una casa del Callejón de San Pedro, 11, de Toledo, una habitación cerrada por una cúpula oval ciega, decorada con diferentes pinturas relativas a la vida de San Eugenio y otros santos patronos toledanos como San Ildefonso y Santa Leocadia, con una inscripción en la que puede leerse: ·D·D· AN[NO]· DO[MINI]· M·D·LXIX· QVI POST INCOLVERIS PATRI SANCTISS[IMI]· PIETATEM DEBITAM EX OLVITO· D[IVO]· EVGENIO PRIMO ECCL[ESIAE] TOL[ETANAE] [ARC]HIEP[ISCOPO]· HANC IN PRIVATO AEDICVLAM· PETRVS MANRIQVE NVMINI EIVS DEVOTISS[IMVS]· (corregimos la que aparece en el blog) <http://www.consorcioletoledo.org/la-cupula-petrvs-manrique/> (consultado el 11 de agosto de 2018)

⁸ Algunas fuentes secundarias inician erróneamente el viaje en 1565.

patriar las reliquias del primer arzobispo toledano, San Eugenio⁹. Gracias a la intercesión del rey Carlos IX y su madre Catalina de' Medici, hermano y madre de la reina Isabel de Valois, y del embajador y canónigo Diego Guzmán de Silva, Manrique pudo partir de Toledo el 10 de octubre de 1564, con el notario apostólico Antonio de Ribera; recogieron las reliquias el 3 de mayo de 1565 y entraron con ellas en la Ciudad imperial el 18 de noviembre, dentro de un arca francesa medieval en la que se las habían entregado, de plata, dedicada a los Santos Sotero y Cayo que pasó a la Capilla del Santo Sepulcro, y que aún se custodia en el Ochavo del Sagrario toledano¹⁰; Felipe II las entregó a la catedral el 19 de noviembre (Figura 2).

Poco después, el obrero controló la hechura de la magnífica urna de plata de 57 kilogramos de peso, que custodiaría desde entonces las reliquias francesas, obra de los plateros Nicolás de Vergara y Francisco Merino y terminada en el año 1569¹¹, y que presenta entre muchas la inscripción "*Petros Manrique fabricae faciendum curavit*"¹² (Figura 3). Por su parte Ribera, capellán del coro además de notario apostólico, redactó una memoria del viaje y la entrada en Toledo que se publicó de inmediato en noviembre de 1566.

Es, sin embargo, mucho menos conocido el hecho de que al año siguiente, el 21 de enero de 1568, se encargó en Toledo y a los mismos tres artífices, por parte del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, representado por el gobernador del arzobispado toledano

⁹ Su secretario, el capellán de coro Antonio de Ribera, fue cronista del viaje. Su paso por los pueblos de la región revistió caracteres de acontecimiento nacional. El día de la llegada a Toledo, que motiva la pintura, fue el 18 de noviembre de 1565. El conde de Cedillo lo evoca, reuniendo todos los detalles de los contemporáneos en su libro *Toledo en el siglo XVI*, Toledo, 1902, p. 63. Por acuerdo del Cabildo las reliquias del santo se colocaron poco después en una urna que labró en 1569 el platero toledano Francisco Merino (†1611) con diseños de Nicolás de Vergara el Viejo. La urna de plata va decorada con escenas de la vida del Santo y descansa sobre un pedestal de bronce, jaspe y marfil realizada para ella por Pompeo Leoni.

¹⁰ RIVERA RECIO, José Francisco, "La catedral de Toledo. Museo de historia", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 12, 1949, pp. 90-152, esp. p. 115.

¹¹ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*, Toledo, 1915 (reprint IPIET, Toledo, 2002), pp. 77-79 sobre ZARCO DEL VALLE, *Documentos inéditos...*, 1870.

¹² [RIBERA, Antonio de], *Copilación de los despachos tocantes a la translación del bendito cuerpo de Sant Eugenio mártir primer Arçobispo de Toledo, hecha de la Abbadía de San Donís en Francia a esta sancta Yglesia*, Toledo, Miguel Ferrer, 1566. RIVERA RECIO, José Francisco, "La catedral de Toledo. Museo de historia", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 12, 1949, pp. 90-152, esp., n° 31, p. 123-124. RIVERA RECIO, José Francisco, *San Eugenio de Toledo y su culto*, Toledo, Diputación, 1963. FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel, *La catedral de Toledo en el siglo XVI: vida, arte y personas*, Toledo, Diputación, 1999, pp. 174-182. TESSIER, Eugène, *Saint Eugène. Le culte des reliques à travers les siècles*, París, Letouzet & Ané, 1886, pp. 195-259. PÉREZ GRANDE, Margarita, "La Platería", en *La Catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, ed. Ramón González Ruiz, Promecal, Valladolid, 2010, p. 362. MARIAS, Fernando, "Carlo Saraceni, Sant'Eugenio, Sant'Ildefonso e Santa Leocadia in prigione del Duomo di Toledo", en *Carlo Saraceni 1579-1620 un Veneziano tra Roma e l'Europa*, ed. Maria Giulia Aurigemma, Roma, De Luca, 2013, pp. 251-258.

Gómez Tello Girón¹³, y “con orden de su magestad” Felipe II, una segunda lámpara de plata, ahora con destino al monasterio filipino y hemos de suponer pensada todavía para su iglesia de prestado, cuyas condiciones y previsiblemente sus trazas habían corrido a cargo del escultor -citado como “arquitecto”- Nicolás de Vergara el Viejo¹⁴; como hemos visto, Alejo de Montoya le dio el visto bueno en diciembre de 1568. Dedicaremos estas páginas a estudiar estos dos proyectos y a sus condiciones, perdidos sus respectivos diseños y desaparecidas las dos preciosas lámparas de la platería toledana¹⁵. Para ello, de entrada, será necesaria la transcripción de las cláusulas más importantes de este contrato, para compararlas con las de 1567¹⁶. De los tres contratantes, el más conocido era Diego de Ávila Cimbrón, cuya actividad documentada se remontaba a 1554¹⁷, mientras que la de los hermanos Marcos Hernández

¹³ TELLECHEA IDÍGORAS, Juan Ignacio, “Don Gómez Tello Girón, gobernador de la archidiócesis de Toledo. Cuentas de su mandato (1560-1567)”, *Scriptorium victoriense*, 49, 1-2, 2002, pp. 33-145.

¹⁴ MARIÁS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo, 1541-1631*, Toledo-Madrid, IPIET-CSIC, 1983-1986, I, p. 368.

¹⁵ No aparecen en RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo y suyos nombres y obras aparecen en los archivos de sus parroquias*, Toledo, 1920 (reprint IPIET, Toledo, 2002) ni en *Las parroquias de Toledo. Nuevos datos referentes a estos templos sacados de sus archivos* Toledo, 1921 (reprint IPIET, Toledo, 1997). También véase MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, “Las artes suntuarias toledanas en tiempos de El Greco”, en *El Toledo de El Greco*, ed. Alfonso E. Pérez Sánchez, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, pp. 213-245, esp. 214 Margarita, “Manierismo y clasicismo vitruviano en la platería toledana contemporánea de El Greco”, en *El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y Diálogo intercultural. Actas del XX Congreso Nacional del CEHA, Toledo 2014*, eds. Esther Almarcha, Palma Martínez Burgos y Elena Sáinz, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 1077-1100. GARCÍA ZAPATA, Ignacio José, “La importancia de los inventarios en el estudio de la platería catedralicia. Los inventarios del Sagrario de 1588 y 1619, de la santa iglesia catedral primada de Toledo: oro, plata y piedras preciosas”, en *El Greco en su IV Centenario...*, 2016, pp. 1025-1039. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel, *Artistas y artífices barrocos en el arzobispado de Toledo*, Caja de Toledo, Toledo, 1982, pp. 51 y 180, recoge la actividad de un platero en Alcalá de Henares en 1607, que quizá no sea el mismo

¹⁶ Toledo, Archivo Histórico Provincial de Toledo (AHPTO), escribano público Juan Sánchez de Canales, 1568, Pr. 1.538, fol. 338.

¹⁷ En 1554-1563 había labrado cuadro candeleros para la catedral de Toledo, con las armas del Cardenal Silíceo y de Diego López de Ayala, con diseño y modelo de madera de 1553 (vistos por Alonso de Covarrubias) de Bautista Vázquez. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio...*, 1915, pp. 247-248. Ver VIÑAZA, Conde de la [Cipriano Muñoz y Manzano], *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España por Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, II, 1889(1894), pp. 146-148, quien atribuyó el diseño a Pedro Manrique y PÉREZ SEDANO, Francisco, *Datos documentales inéditos para la Historia del arte español. Notas del archivo de la catedral de Toledo*, Madrid, 1914, pp. 68-69 y Manuel R. ZARCO DEL VALLE, *Documentos...*, 1916, II, pp. 81-93.

(nacido hacia 1539 y todavía vivo en 1593)¹⁸ y Gonzalo Hernández¹⁹ solo se iniciaba con el contrato del año anterior para labrar la lámpara para Saint-Denis. Las condiciones de Vergara precisaban claramente las tareas de cada uno de ellos.

"Muy Ylls^e Sr. Las condiciones con que se a de hacer la lámpara que v. s^a[eñoría] manda hacer para sant Lorenço el Real de la villa del Escorial con orden de su mag^d son las siguientes.

Primeramente a de ser el vaso principal desta lámpara a de tener de buelo a buelo de la salida del m^o bocel de la cornixa siete ochavos de vara por el diámetro que es la mayor salida que este vaso a de llevar y de alto la mitad de todo este buelo que son tres ochavas y m^a y más la cabeça del león o máscara y el argolla de donde se a de asir para abaxo la qual la a de açer remate en lo baxo de esta dicha lámpara.

Ytem en el cuerpo principal de este vaso que es el bocelón grande irán repartidos xvi [16] términos puestos den dos en dos que reciban los deciséys niños que vienen sobre los resaltos a recibir el buelo de la corona de la cornixa principal del dicho vaso los quales términos vernán apartados de manera que quede espacio conforme a la razón que viene de la apartamiento de los pilastros del segundo cuerpo alto y en el espacio de entre término y término se aga unos requadramientos donde se ponga letra o figura o lavor como a su s^a[eñoría] del s^e[ñor] gobernador le pareciere.

Ytem en los espacios que quedan de términos a términos de este cuerpo principal en el bocelón dél viengan en los quatro espacios mayores quatro istorias de sant Laurencio conforme a su s^a mandare que se agan las quales an de ser las figuras principales de las dichas istorias de más de medio relieve y lo demás vaya baxando hasta el más vaxo relyesvo que se pueda y en los otros quatro espacios menores que quedan entre términos y términos se agan unos compartimientos de muy buena gracia y orden donde se ponga las armas de las pa[r]rillas de sant Lorenzo de que ubiere de llevar la dicha lámpara lo qual a de ser cincelado en el dicho bocelón y no sobrepuesto.

Ytem en todo lo demás de los ornamentos que en los espacios o molduras y en istorias o principal y en todo lo demás de esta dicha lámpara así en los cuerpos altos como en este vaso que se aya de acer y labrar sean conforme a la orden y traça y diseño que para

¹⁸ Platero como sus hermanos Juan y Gonzalo, Marcos, vecino de Toledo entre al menos 1567 y 1585, había trabajado en Alcalá de Henares (entre 1574 -cuando fue llamado a Toledo para tasar con Francisco Merino y frente a Giovanni Battista Portiggiani los facistolos del coro de Nicolás de Vergara el Mozo, supuestamente sobre diseños de Juan Navarro- y 1593, en que vino a tasar el arca de Santa Leocadia de Merino). RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio...*, 1915, pp. 279-280. También PÉREZ SEDANO, 1914, pp. 79-80, 115, n. 3, y 134.

¹⁹ Como se indica en el documento, platero del gobernador Gómez Tello Girón, del que no tenemos aparentemente ulteriores noticias. Pleito sostenido en 1569. Su hermano también estuvo a su servicio desde 1560 como platero y siete años como portero, y reclamaba a don Diego Girón y su mujer, herederos de aquél, ciertas cantidades que se le adeudaban en 1569. ALONSO CORTÉS, Narciso, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1922, pp. 65-66.

ello diere e mandare açer Nicolás de Vergara arquitecto con parecer del muy Ylls^e s[^eñor] Governador para que lo que los dos o cada uno dellos resolvieren o mandaren se agan. Ytem encima de la cornixa principal de este vaso verná a cargar en el plano que para esto efecto se açe los quatro marinos que travan las cadenas en esta dicha lámpara puestos con sus clavazones y tornillos de manera que queden bien ajustados en el dicho asiento y fuertes y desalabrados y derechos guardando el viaje de las cadenas de que an de asir las dichas figuras marinas.

Ytem sobre estas figuras vernán a asir las cadenas con el repartimiento de los esclavones que está tratado con su s^a que son los mayores redondos y los demás sencillos a dos haze ésto de la labor y forma que para ello se diere.

Ytem sobre estos cadenos se porná el segundo cuerpo con la forma y traza que para ello está dada en el diseño viejo y relevo con los mismos que oviere sobre el cornisón debajo del vaso con que en el vaso donde irá el primer cuerpo del remate se aga un plano más respysso donde vengan a cargar las basas de la pylastra de manera que quede otro plano para que los vassos asienten sobre mayor superficie.

Ytem debajo del cornisón del cuerpo segundo vernán los cabeços que an de asir los dichos cadenos principales y menores y el cinborio donde an de colgar los pequeños y el vaso vaya cercado de unos grutescos y que hagan gracia en el cinborio, en medio del qual verná un titán donde salga el aro donde a de asir el pavellón del vaso y le dándole la luz.

Ytem el cuerpo principal segundo yrá repartido de titanes y figuras que para ello se diere guardando el cóncavo y convexo de los repartimientos de las dichas figuras e hystorias que en él se ovieren de hazer.

Ytem sobre los pilastros vernán sus cartelas con buena salida sobre las quales resaltará el alquitrave fresso y cornixa resaltando solamente en la cornixa las molduras que vienen debajo de la contra de la cornisa principal deste segundo cuerpo.

Ytem sobre esta cornisa encima de cada uno de los resaltos vernán unos hades hechados de muy buena gracia hayendo sus márgines en las manos y asiendo ellos unos compartimientos que hagan remate y coronación sobre la dicha cornisa.

Ytem sobre este primer cuerpo de la segunda orden se ordenará el segundo que sobre éste viene en forma de un templo antiguo con su cinborio y cúpula sobre la qual la cornisa de él verná a asentar el pelicano que viene a servir de remate de toda la dicha lámpara el qual pelicano a de ser algo grande para la proporción de la dicha lámpara encima de el qual se colocará el asna [asa] de la cuerda donde se a de colgar toda la dicha lámpara la qual dicha asna [asa] llevará su perno de plata he oro que venga a ser el alma de hierro que a de venir de todo el alto del dicho cuerpo donde se haga fuertes y entornillen todas las pieças del dicho primero y segundo cuerpo en manera que por arriba y por abajo lleve sus tarrajos de plata que entren tres dedos de cada parte en las roscas del alma de hierro que como dicha es a de llevar por de dentro.

Ytem debajo de este cuerpo segundo y remate del cinborio dél colgará el pavellón cadenas y vasso del tamaño forma y lavor de la traza que para ello se dará quedando todo en la proporción y medida que para cada cosa se diere y trazare.

Ytem que para la perfición y bien parecer de esta dicha lámpara se guarde los derechos y lissos y acabados y torneados así en las hystorias como en las molduras y figuras y todo lo demás que para tal pieza conviene puesto en toda perfición y gracia sin que lleven las dichas molduras granos ni alabeos ni desplomos y guardando las mejores clavazones y ajustadas y soldadas que convengan a la firmeza y perpetuydad y buen parecer de toda la dicha lámpara no quitando ni ponyendo en toda ella más de aquéllo que se les diere ordenado por el dicho Nicolás de Vergara y con parecer como dicho es de su s^a el s^r Governador o de cada uno dellos.

Ytem que si alguna cossa se añadiere en esta lámpara assí en la lavor de las hystorias como en el de las figuras o molduras o labor o hechura de más y allende de lo sobredicho se entiende que por razón dello e de cada cosa o parte della no se les a de dar más maravedís de los que se concertaren por cada marco de lo que en cada uno se concertare ni lo puedan pedir agora ny en nyngún tienpo (siguen fórmulas comerciales sin interés).

A Diego de Ávila platero se le encarga el vaso principal de abajo como dicho es por precio cada marco de honze ducados y cinco reales plata y hechura.

A Marcos Hernández platero se le encarga el cuerpo segundo alto con las condiciones sobredichas por precio cada marco de diez ducados y seys reales plata y hechura.

A Gonzalo Hernández platero de su s^a[eñoría] el vaso de la luz y las cadenas grandes y pequeñas y las mormas [?] y el pavelloncete con las condiciones sobredichas todo por precio de a diez ducados y cinco reales cada marco de plata y hechura y todo lo qual se le encarga debajo de las traças y condiciones susodichas con que toda la dicha obra vaya hecha en toda perfición como dicho es a contento de los dichos s^r[eñor] Governador y Nicolás de Vergara o de la persona o personas que su s^a[eñoría] nonbrare perita en el arte dicho de plata y Don Gómez Tello Girón Nicolás de Vergara".

Así pues, Nicolás de Vergara el Viejo (ca. 1517/1521-1574) -vidriero, escultor, rejero y arquitecto- se nos presenta tanto como el diseñador de la lámpara de 1568, como haría también para la urna de 1569, como redactor de las condiciones contractuales. En ellas se habla de la existencia de un "diseño viejo" y una "orden y traça" de Vergara que "está dada"²⁰. Hemos de suponer que el maestro de la catedral Vergara hubiera diseñado la lámpara para Francia de 1567 y que sobre este diseño se proyectara con importantes variaciones la nueva para el Escorial, de entrada algo más grande.

²⁰ Era maestro vidriero y maestro escultor de la catedral primada desde 1542. MARÍAS, Fernando, *La arquitectura...*, 1983-1986, I, pp. 361-376.

He aquí las condiciones de la primera de las lámparas, destinada a la Abadía de Saint-Denis:

“Orden de Pedro Manrique de Padilla obrero Escritura sobre la lánpara que se a de enviar a Francia. año 1567.

En la muy noble e muy leal ciudad de Toledo nueve días del mes de mayo año del nascimiento de nuestro salvador Ihesuchristo de mill e quinientos e sesenta e siete años este dicho día en presençia de mí el escribano público e testigos de yuso escritos pareçieron presentes Diego Dávila Cinbrón, e Marcos Hernández e Gonçalo Hernández plateros vezinos de la dicha ciudad de Toledo e otorgaron e se obligaron a la obra de la santa yglesia de Toledo y en su nombre al Ylltr^e Señor don Pedro Manrique de Padilla canónigo e obrero en la santa yglesia de Toledo o a quien por la dicha obra lo oviere de aver de hazer una lánpara que se a de enbiar al reyno de Francia a la yglesia de la [a]vadía de San Dionís [*sic*] [Saint-Denis] para que perpetuamente arda en el lugar donde estava el cuerpo del glorioso San Eugenio la qual dicha lánpara se obligaron de hazer con las condiciones que están firmadas del dicho señor don Pedro Manrique e de Lucas Ruiz de Ribera escrivano de la dicha obra que mostraron e presentaron ante mí el dicho escrivano su tenor de las quales son éstas que se siguen.

Muy Yll^e y muy reverendo señor: las condiciones con que se a de hazer la lánpara del vienaventurado Santo Eugenio son las siguientes.

Primeramente el vaso principal a de tener para venir en buena graçia de buelo a buelo con la cornisa tres quartas de vara de Castilla y de alto a de estar con su ancho en proporción *sub dupla* dende lo baxo de la argolla hasta lo alto de la cornisa e todo el alto de la lánpara con este ancho estará en *dupla se[s]quiáltera*, todo el alto del vaso se dividirá en dos partes yguales de las quales la una se dará al boçelón y escoçia e cornisa del cuerpo principal donde irán la historia armas términos e virtudes. Toda esta primera parte en sí misma estará con el ancho en proporción *subquádrupla*.

Yten la otra parte del cuerpo baxo donde vienen los niños y estiramiento del dicho vaso a de estar con su alto en proporción *dupla*.

Yten todas las quatro historias y armas e requadramentos del ornato dellas yrán labradas de çizes [?] de baxo relieve en esta manera los requadramentos de las historias vayan rebaxando hazia dentro y en los planos donde vienen las historias boluiendo en alto con su baxo relieve de manera que no rñpan la graçia e forma del bozelón.

Yten los requadramientos de las armas vayan así mismo remetidos a dentro con menos rebaxo que los de las historias e del canpo destes requadros salgan las armas con más relievos que las historias lo qual todo hará una hermosa vista con el cambiar de los revaxos.

Yten los cariátides que dividen las historias de las armas serán de más que medio relieve sobrepuestos e ajustados e soldados con mucha linpieça en manera que en los planos de los requadramentos queden los rincones vivos porque allí se aforma e descubre con la perspectiva el desnudo e graçia del bozelón que es el que la da a todo el baso.

Yten sobre estos cariátides vernán las virtudes sentadas guardando la graçia y enco-
gimiento del techuelo [*sic*], reçiuiendo encima de sí el mayor buelo de la cornisa, éstas yrán
clauadas como queden fuertes e no se mueban.

Yten en el plano de la escocia yrán sus repartimientos donde se ponga la letra e
figuras porque allí tiene más comodidad.

Yten el remate baxo yrá labrado de baxo relieve en que los mascarones tengan bue-
na salida para que los contornos del baso hagan mejor graçia e los niños con el vajo relieve
ayuden a lo crespo de los festones.

Yten todo este dicho vaso yrá guarnecido con sus molduras e cornisa todas soldadas
para su fuerça y en ellas labrados los ornamentos más conuinientes a las dichas molduras en
manera que dexadas algunas lisas hagan plaças a las otras.

Yten encima de la cornisa deste vaso vaya hecho por letras dos della [*sic*] donde se
ajuste la bacía que cierra por la parte de arriba todo este dicho baso en la qual irán gravadas
cosas d'arabescos e compartimientos sobre lo liso della e algunos por quadros con historias
en la división de los círculos y en otros donde se pongan versos y dísticos y epigramas en
alabança del santo.

Yten sobre la dicha cornisa vernán clavados los marinos que asen las cadenas éstos
irán huecos e muy bien clavados. Las cadenas se harán conforme a la orden y diseño que
diere el muy Yl^e señor don Pedro Manrique canónigo e obrero de la santa yglesia de Toledo.
Estas cadenas yrán asidas de unas cabeças de leones que yrán soldadas en la moldura baxa
del remate que guarnesçe la vuelta redonda.

Yten en la parte ynterior desta vuelta yrán hechas divisiones de círculos e requadra-
mentos gravados de manera que linpiados del humo hagan buena graçia.

Yten sobre el enbasamento del dicho remate vernán en el primer cuerpo las divi-
siones de pilastras e cartelas con sus aouados y nichos donde vengan las figuras e historias
que se señalaren así de por baxo relieve como redondas guardando los canpos las figuras
cóncavas e conbexas y en el buelo de la moldura del vanco hirán los niños sentados.

Yten ençima deste cuerpo berná su arquitrave friso y cornisa resaltando dende la co-
rona abaxo conforme en la muestra guardando en el papo de la corona entre resalto e resalto
sus requadros de artesones u de otra labor conforme al antiguo.

Yten ençima de la cornisa en lugar de los evangelistas se pornán unas virtudes ençi-
ma de cada uno de los pilastros y resaltos como hagan buena gracia en los altudines [*sic*], al
remate del primer cuerpo estas figuras irán puestas sobre unos dados quadros de altura
conuiniente para que el vuelo de la cornisa no las ynpida.

Yten sobre este primer cuerpo se eligirá el segundo con su zócolo alto para el ynpe-
dimento de la cornisa esta regla se a de guardar en toda esta dicha lánpara con mucha dis-
creción que por estar en parte alta e señora de la vista no se vayan ocupando unas cosas a
otras antes con aumentos dexádoles plaças para que con libertad espaçio e gentileza todo se
descubra e muestre aparente a la vista del pueblo.

Yten sobre el dicho zócalo yrá el vaso con el ornamento de figuras e festones de
baxo rellievo y con cornisón yrá donde el Ave Fénix se asienta la qual sea hueca e muy bien
soldada en dicha ara y cornisón porque ésta sustenta todo el peso de la lánpara e guardar el
[al]re[de]dor viniendo del cuello en manera que mostrando con el senblante y afecto de las
alas e cabeza la dulzura de su voluntario sacrificio en este cuello se a de hazer la clavazón de
la cadena que sustenta toda esta dicha lánpara, en manera quo no haga desgracia al cuello e
cabeça del Ave Fénix.

Yten el vaso de plata donde a de estar el vidrio de la lánpara estará colgado de lo alto
del çimborrio asido de sus cadenas las quales ternán unos angelicos que estarán soldados en
lo alto de la dicha vuelta con el vaso de plata; se guardará la figura del diseño.

Yten el remate ansí mismo con su ancho guardará una proporción hasta lo alto del
Ave Fénix.

Yten toda esta dicha lánpara a de ser muy bien labrada ansí las molduras e labores
dellas con toda distinción entendimiento y linpieça sin yr garroteando e todas las historias
e figuras muy bien acabadas e limpias con distinción de los trazos del paño e términos del
desnudo en manera que el desnudo e paño tenga ymitación verdadera del natural e todas
las demás labores vayan distintas e claras sin que parezca sarnoso guardando la lisura e bien
acabado que en las buenas obras de plata se suele hazer.
don Pedro Manrique Lucas Ruyz

Con las quales dichas condiciones e conforme a la traza que está dada para la dicha
lánpara firmada del dicho señor don Pedro e del dicho Lucas Ruyz de Ribera e a vista de per-
sonas que dello sepan nonbrados por el dicho señor don Pedro se obligaron de hazer la dicha
lánpara hecha e acavada en esta perfición conviene a saver el dicho Diego Dávila se obligó
e queda a su cargo de hazer el baso alto e remate de la dicha lánpara guardando las condi-
ciones e traza a esto tocantes y el dicho Marcos Hernández se obligó e queda a su cargo de
hazer el vaso principal de abaxo de la dicha lánpara ansí mismo conforme a las condiciones
e traza a esto tocantes y el dicho Gonzalo Hernández se obligó e queda a su cargo de hazer
el vaso de en medio donde se pone el azeyte con las cadenas donde a de estar pendiente la
dicha lánpara e ansí mismo las quatro serenas que van ençima del vaso principal las quales
an de asir con las manos las quatro cadenas principales desta lánpara e a de guardar ansí
mismo las condiciones e traza a ésto tocantes y en esta forma que dicha es a de hazer la dicha
lánpara e se obligaron de començar a haçer cada uno lo que declarado es de suso que queda
a su cargo de hazer desde oy día de la hecha [sic] desta carta en adelante e de no alzar mano
de la dicha obra hasta la dar hecha e acabada que a de ser para el día de Santiago del mes de
jullio primero que verná deste presente año de mill e quinientos e sesenta e siete años [1567]

y en la dicha lámpara an de yr puestas las historias siguientes ocho virtudes con su nonbre e ynsignia e quatro ystorias de San Euxenio de su vida e martirio en los quatro quadros del vaso abajo quales se le dieren por memoria.

En el freso a de yr la letra que el dicho señor don Pedro diere. En los aovados del remate alto los quatro dotores de España de vaxo relieve en historia y en los quatro nichos quatro dotores que se an de dar la memoria dellos cuyos cuerpos están en San Dionís de Francia en cada encasamento su figura sola de cada santo e con el nonbre de cada uno dellos en el freso o en la peana.

Yten ocho virtudes ençima de cada resalto de la cornisa del segundo cuerpo del remate.

Toda la qual dicha lánpara a de ser de plata y en lo que fuere necesario a de ser de plata ventajosa pagando el precio de la ventaja de la plata ecebto que la vacía a de ser de cobre limpio e bien labrado e ajustada quedando como queda a cargo del dicho señor obrero de la platear o hazer en ella lo que quisiere. La qual dicha lámpara ha de tener setenta e tres marcos de plata toda ella repartidos en esta manera el vaso grande de avaxo con todo su ornamento conforme a la muestra e condiciones a de pesar treynta e dos marcos y estos treynta e dos marcos se les a de pagar cada marco de plata y hechura onze ducados e cinco reales y esto se ha de pagar al dicho Marcos Hernández porque queda a su cargo de lo hazer como dicho es e las cadenas e vaso donde a de yr puesto el vaso de vidrio a de pesar diez e siete marcos lo qual se ha de pagar al dicho Gonzalo Hernández a como pareciere al dicho señor don Pedro que vale y él mandare que se le dé sin que aya otra tasa ni averiguación alguna y el vaso e remate último a de pesar veynte e quatro marcos y éstos se han de pagar al dicho Diego de Ávila Cinbrón a precio cada marco de plata y hechura de diez ducados e seys reales haziéndolo conforme a la traça e condiciones suso dichas e si en la dicha lámpara de suso declarada en cada cosa dello que así se obligan a hazer ubiere más plata de la de suso declarada que les a de pagar solamente la plata y el peso della sin pagarles hechura ni otra cosa alguna toda la qual dicha obra de suso declarada se les a de pagar el precio della en esta manera: la tercia parte dello que se les a dado en dineros contados de que se otorgaron por contentos y entregados a su voluntad sobre lo qual renunciaron las dos leyes y excepción del derecho que habían en razón de la entrega e paga como en ellas se contiene e la otra tercia parte quando esté hecha la mitad de la dicha obra e la otra tercia parte restante el dicho día de Santiago estando hecha e acavada la dicha obra e si al dicho plazo de suso declarado no estuviere hecha y acavada la dicha obra sean obligados e se obligan de pagar por cada un día de los que adelante se detuvieren quatro ducados para la dicha obra de la dicha santa yglesia de Toledo los quales sea en escogencia del dicho señor obrero de los conpeler a que lo paguen o a que se les desquiente del valor de la dicha plata e para que cunplirán lo contenido en esta escritura e para seguridad del dinero que se les diere el dicho Diego de Ávila por lo que le toca dió por su fiador a Hernando de la Higuera mercader vezino de la dicha ciudad de Toledo y el dicho Marcos Hernández por lo que le toca dió por su fiador a Nicolás Rodríguez texedor de terciopelo y el dicho Gonzalo Hernández por lo que le toca dió por su fiador a Sebastián Hernández sastre vezino de la dicha ciudad de Toledo que presentes estauan e así los dichos Diego Dávila e Marcos Hernández e Gonzalo Hernández como principales deudores e

pagadores e los dichos Hernando de la Higuera e Nicolás Rodríguez e Sebastián Hernández como sus fiadores e principales pagadores cada uno de quien dicho es de suso e haziendo como hizo de deuda agena propia suya todos ellos juntamente de mancomún y a voz de uno e cada una dellos e de sus bienes por sí e por el todo renunciando según que renunciaron la ley de *duobus rey devendi*... .. en testimonio de lo qual las dichas partes otorgaron esta carta en la manera que dicha es ante mí el dicho escrivano público e testigos de yuso escritos que fue hecha e otorgada en la dicha ciudad de Toledo en el dicho día e mes e año suso dichos. Testigos que fueron presentes el señor Lucas Ruiz de Rivera y Hernando de Santa María e Miguel Ruyz de Santa María vezinos de Toledo e lo firmaron de sus nombres los dichos Diego Dávila e Marcos Hernández e Gonzalo Hernández y Hernando de la Higuera e Sebastián Hernández e porque el dicho Nicolás Rodríguez dixo no saver escrevir lo firmó a su ruego el dicho Hernando de Santa María.

Diego Dávila Ci[m]brón Marcos Hernández Gonzalo Hernández Sebastián Hernández Hernando de la Higuera e por testigo Hernando de Santamaría e yo Juan Sánchez de Canales escrivano de su magestad e escrivano público del número de la dicha ciudad de Toledo presente fuý a lo que dicho es con los dichos testigos e de otorgamiento de los dichos otorgantes a los quales yo conozco esta carta hizo escrebir e por ende hize aquí este mi signo en testimonio de verdad. Juan Sánchez de Canales escrivano público”²¹.

Como hemos señalado, una primera constatación nos asalta respecto a las medidas de las dos lámparas. El vaso principal de la francesa habría de tener de diámetro 3/4 de vara (unos 65 cm), la escurialense, más grande, 7/8 de vara (unos 76 cm y una altura de 38, ésto es la mitad), sin ulteriores precisiones. El vaso de la lámpara francesa tendría una altura en proporción *sub dupla* (32 cm), la misma que la escurialense; la relación entre las dos partes de este vaso, sería una proporción *sub quádrupla*, ésto es 3/12, dándole a la parte inferior redondeada unos 8 cm y a la superior unos 24 cm. La proporción entre la anchura y la altura total de la lámpara francesa sería *dupla sesquiáltera*, ésto es, 2/5 unos 160 cm.

Esta terminología es excepcional en el marco de las artes figurativas y arquitectónicas toledanas de la época²², que tiende a emplear *dupla*, *tercia*, *sesquiáltera*, *sesquitercia* o *superbi-partiens tertias*; estos términos para la lámpara francesa parecen derivar de la tratadística aritmética en un contexto musical más que arquitectónico, y por ello estaríamos tentados de incluir en los debates en torno a ella a nuestro capellán de coro Antonio de Ribera, aunque a Vergara se le inventariara entre sus bienes un monocordio y una vihuela.

El cuerpo bajo de la lámpara francesa presentaría en su parte baja una serie de niños y escudos, mientras en el superior alternarían las virtudes sedentes con cuadros para historias, entre términos o cariatídes rematadas a la altura de su cornisa por cuatro figuras marinas, que serían sirenas, en las que se anclarían las cuatro cadenas de la lámpara.

²¹ Citado originalmente en el Archivo de la Catedral de Toledo, Legajo 1.

²² MARÍAS, Fernando, *La arquitectura...*, 1983-1986 y, sobre Nicolás de Vergara el Mozo, MARÍAS, Fernando, “Proporciones y órdenes: Juan de Herrera y la arquitectura clasicista en Toledo”, en *Herrera y el Clasicismo*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1986, pp. 126-139.

La bacía francesa se decoraría con compartimentos en los que alternarían "arabescos" ornamentales con nuevas historias, limitadas por inscripciones de "veros, dísticos, epigramas".

Un cuerpo superior cóncavo-convexo, ancladas las cadenas -cuyos eslabones habían sido precisados por el propio Pedro Manrique, como los letreros- en unas cabezas de leones, se subdividía por medio de pilastras, y una alternancia de evangelistas y nuevas virtudes sedentes o de una virtudes que habrían sustituido a unos evangelistas previstos en un primer momento y que habrían aparecido en el diseño. En la cornisa, cuatro niños sentados, rodeaban el vaso de vidrio del aceite y la llama de la lámpara. Por encima, un friso con letreros daría paso a la calota, rematada por un Ave Fénix -"resurreccional" añadiríamos nosotros, y en la se mostraría "*con el semblante y afecto de las alas e cabeza la dulzura de su voluntario sacrificio*"- y en ella se alternarían otras ocho virtudes -con sus nombres e insignias- con cuatro historias de la vida y martirio de San Eugenio, cuatro figuritas de los cuatro doctores de la Iglesia española y de cuatro doctores cuyas reliquias se conservaran en la abadía de Saint-Denis.

Por su parte, en el cuerpo inferior de la lámpara del Escorial, cerrado en su parte inferior con un león o máscara para su anclaje, su vaso estaría decorado en su parte alta con ocho parejas de términos o hermas, rematadas por 16 niños, que flanquearían ocho campos, en los que alternarían cuatro historias de San Lorenzo con cuatro espacios menores, para las armas del monasterio filipino, sus parrillas martiriales. Las cadenas partirían de cuatro figuras marinas y terminarían en cuatro titanes, que sostenían el cuerpo superior de la lámpara, de nuevo cóncavo-convexo entre parejas de pilastras, con un cuerpo alto en el que aparecerían figuras de "hades con márgines en las manos" (que debiéramos interpretar con figuras de genios sosteniendo cartelas) según el "diseño viejo", por encima del cual se elevaría otro, configurando una especie de "templo antiguo" coronado por un cimborrio en forma de cúpula decorada con grutescos, según la "orden y traça" de Vergara que "está dada", y rematada por la figura de un Pelicano, del que finalmente saldría el asa para ser colgada toda la lámpara. Por debajo de este Templo antiguo se colocaría una nueva figura de un Titán, del que colgaría la estructura del vaso de vidrio de la lámpara en sentido estricto.

Si estas lámparas votivas fueron de enorme importancia en la Europa medieval y alto-moderna, poco sabemos de ellas²³. El escultor de oro y plata Juan de Arfe (1535-1603) prescribió para las lámparas "de doble luz" (Figura 4), un diámetro de 2/3 de vara y una proporción dupla para el cuerpo bajo o principal, un tercio del diámetro inferior para el del cuerpo alto, compuesto por un primer cuerpo cilíndrico o hexagonal de la misma altura que la anchura y una cúpula que asimismo alcanzara esa misma altura, incluyéndose lógicamente un "tambor" para realzarla²⁴.

²³ Véase, por ejemplo, CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería", en *Historia de las artes aplicadas en España*, ed. Antonio Bonet Correa, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 81-109; HEREDIA, María del Carmen y LÓPEZ-YARTO, Amelia, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*, 2001, pp. 134, 314 y 323-324; MARÍAS, Fernando, "Arquitectura y urbanismo. Rejería y orfebrería", en *Historia de España Menéndez Pidal. XXI. La cultura del Renacimiento (1480-1580)*, ed. Víctor García de la Concha, Espasa-Calpe, Madrid, 1999, pp. 361-411.

²⁴ Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603), *De varia commensuración de la Esculptura y Architectura*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585-1587, IV, fols. 35 v^o-36.

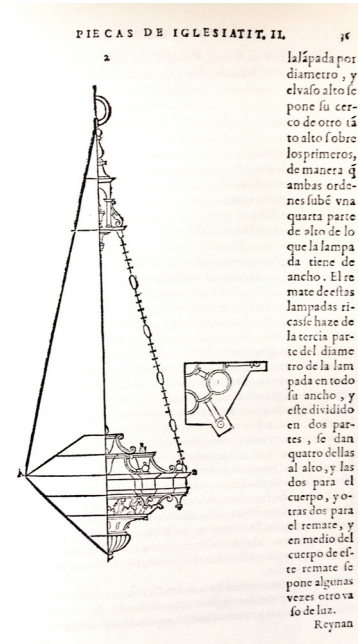
En la práctica, los ejemplares de nuestro siglo XVI parecen haber desaparecido y debiéramos proceder a su reconstrucción a partir de las écfasis documentales.

O al menos, de su comparación con otras obras similares diseñadas por el mismo artista o que se hicieran en el mismo espacio y se acomodaran a lo previamente ejecutado. En este sentido, nada se puede deducir a partir de los dibujos del siglo XVII y XVIII -especialmente el de Narciso Tomé para la del Transparente- de lámparas de la catedral toledana que no se hicieron ningún eco. Otra cosa sería la urna de San Eugenio (Figura 5); en ella, más allá de los relieves con las historias de los santos mártires españoles -Lorenzo o Eugenio-, aparecen las cariátides o hermas en los ángulos inferiores, los genios sosteniendo los cartuchos heráldicos, o las figuras marinas como delfines. Pero también algunos de los criterios formales que quedaron expresados en las condiciones y que nos hablan de unas preocupaciones y unos conocimientos llevados a la práctica: las “hermosa[s] vista[s] con el cambiar de los revaxos” que hoy llamaríamos la aplicación de la técnica del *schacciato*, o los contrastes de las “aforma[s] e descubre con la perspectiva el desnudo e graçia del bozelón” y de lo llano y los entallado, “vajo relieve [que] ayuden a lo creso de los festones”. Como es lógico, el interés por el arte de la Antigüedad (“requadros de artesones u de otra labor conforme al antiguo” y no solo el vocabulario de órdenes o tipologías templarias), la preocupación por la relación entre la visibilidad del objeto y sus espectadores (“en [la] parte alta e señora de la vista no se vayan ocupando unas cosas a otras antes con aumentos dexándoles plaças para que con libertad espacio e gentileza todo se descubra e muestre aparente a la vista del pueblo”) e incluso, y a pesar de su carácter menudísimo, de los efectos empáticos de las formas figurativas (“mostrando con el senblante y afecto de las alas e cabeza la dulzura de su voluntario sacrificio en este cuello”) o, hemos de suponer, de las dramáticas escenas de las historias de martirio.

No habría sido de extrañar que también Nicolás de Vergara, como poco después Arfe, pudiera haberse proclamado “escultor de oro y plata”.



3 Cúpula oval ciega conmemorativa de las reliquias de San Eugenio, Toledo, casa del Callejón de San Pedro 11 [dominio público]



4 Juan de Arfe y Villafañe, *De varia commensuración de la Esculptura y Architectura*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585-1587, IV, fol. 36 [foto Mariás]



5 Francisco Merino sobre Nicolás de Vergara el Viejo, *Urna de San Eugenio*, Toledo, Relicario del Ochoavo [foto Mariás]

LA PLATERÍA MODERNISTA CIVIL BARCELONESA

Francisco Javier Montalvo Martín, *Universidad de Alcalá*

francisco.montalvo@uah.es

Hasta ahora se han realizado numerosos estudios de platería y joyería catalana centrados sobre todo en los obradores barceloneses de las familias más representativas de los años finales del siglo XIX y principios del XX, como los Carreras, los Masriera y los Cabot¹. En este trabajo nos vamos a ocupar únicamente de la platería modernista de uso civil barcelonesa, dejando para otras ocasiones la de tipo religioso y la joyería.

Al catálogo de obras conocidas aportamos en este estudio más de una veintena de piezas nuevas, realizadas por diferentes miembros de las mencionadas familias, pero también por otros artífices barceloneses que, sin tener tanto prestigio, hicieron algunos objetos extraordinarios, como José Saderra, E. Salinas y D. Losada, entre otros. También nos ocuparemos de algunas obras anónimas, de gran calidad, dignas de estar realizadas por cualquiera de los artífices mencionados, pero que, al carecer de marcas, no se puede saber con certeza quiénes las hicieron, aunque por razones formales nos inclinamos por su origen barcelonés.

La platería modernista española surgió en Barcelona a finales del siglo XIX como corriente artística renovadora frente a las nuevas técnicas de producción seriada, quizás como consecuencia del éxito que alcanzaron las artes decorativas en las Exposiciones Universales de Barcelona de 1888 y de París de 1889, pues poco después se empezó a ver piezas de plata que reflejaban este lenguaje.

El momento cumbre se alcanzó en la primera década del siglo XX, para decaer a partir de 1913, año en el que, según proclamó el propio Luis Masriera Rosés, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, fue el de la caída del Modernismo². No obstante, en el comercio de antigüedades y en diferentes colecciones públicas y privadas pueden verse muchas obras realizadas después de esta fecha, que se consideran

¹ ALCOLEA, Santiago, "L'orfebreria barcelonina del segle XIX" en *D'Art* 6-7 (1981), pp. 141-193. DAL-MASES Nuria, GIRALT-MIRACLE Daniel y MANENT Ramón, *Plateros y joyeros de Cataluña*. Barcelona, 1985. FONDEVILA, M. Ángeles y otros, *Els Masriera*. Barcelona, 1996. SERRACLARA PLA, M. Teresa, *Los Masriera*. Salamanca, 1999. VÉLEZ, Pilar, *Els Masriera. Un segle de joieria i orfebreria*. Gerona, 2004.

² MASRIERA ROSÉS, Luis, "La Caída del Modernismo" en *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*. Barcelona, 1913, vol. X, pp. 545-552. A partir de entonces, el movimiento artístico imperante en Cataluña pasó a ser el Noucentismo, que se caracterizaba por un acercamiento al mundo clásico y mediterráneo.

modernistas, pero aquí tan sólo vamos a estudiar las que se hicieron desde finales del siglo XIX hasta 1913, pues las posteriores son una prolongación de este lenguaje, con mayor o menor fortuna, pero con menos valor artístico.

La platería modernista barcelonesa se caracteriza por el empleo de líneas sinuosas suaves, por la decoración que se inspira en la naturaleza, de la que extrae motivos vegetales diversos, figuras de animales y figuras humanas. Entre estas últimas, prefiere las femeninas en actitudes delicadas y gráciles, aprovechando las ondas de los cabellos y los pliegues de los ropajes, para acentuar el dinamismo y la sensualidad. En otros centros plateros también se interesaron por este lenguaje, realizando obras muy meritorias, sin alcanzar los niveles de calidad y cantidad de Barcelona, pero las dejamos para otra ocasión.

Gran parte de los artífices modernistas barceloneses, pertenecientes a varias familias de plateros y joyeros de larga tradición, se expresaron magistralmente en este lenguaje, elevándolo a altas cotas y obteniendo gran reconocimiento internacional.

Sin duda, uno de los grandes obradores modernistas barceloneses dedicados a la platería y a la joyería fue el de los Carreras, quienes en 1915 unieron su camino al de los Masriera. Inaugura la saga Francisco de Asís Carreras Matas, artífice nacido en Mataró en 1750, que abrió taller en Barcelona en 1766 y falleció en la ciudad condal en 1821. Uno de sus tres hijos, Francisco de Asís Carreras Durán (1797-1862), que se aprobó como maestro el 10 de abril de 1824, llegó a alcanzar gran prestigio, hasta el punto de ser designado en 1845 joyero y platero de Cámara de Isabel II, y obtener una mención honorífica en la Exposición Universal de París de 1855. En este mismo año fundó la *Casa de Francisco de Asís Carreras e Hijos* en el número 9 de la calle de la Platería; al morir, sus hijos cambiaron el nombre por el de *Hijos de Francisco de Asís Carreras*. Al frente de este taller estaban tres de sus hijos, Cayetano (1825-1878), José (1828-1868) y Francisco Carreras Aragón (1832-1881). Un hijo de este último, Joaquín Carreras Nolla (1869-1948), fue el que siguió al frente de la empresa familiar, coincidiendo con el esplendor modernista, siendo uno de los más prestigiosos artífices del momento, pues fue joyero y platero del papa León XIII, y obtuvo una medalla de oro en la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Joaquín Carreras Martí, hijo de Joaquín Carreras Nolla, fue el continuador de la saga familiar hasta 1985 en que vendió su participación en Masriera y Carreras a la familia Bagués, actual heredera de los Masriera, Carreras y Bagués, como Bagués-Masriera.

Entre las obras modernistas que han llegado hasta hoy realizadas por Joaquín Carreras Nolla damos a conocer ahora varios centros de mesa, una salsera y una jardinera, realizadas antes de 1900, así como otro centro de mesa labrado entre 1900 y 1915.

Comenzaremos por un *centro de mesa* de colección privada de Madrid, que está formado por un plato circular de borde ondulado que apoya en tres patas de tipo vegetal con roseta de cinco pétalos en la zona alta; la orilla se decora con tres grandes flores caladas de largo tallo, rodeadas por extensas hojas estilizadas y sinuosas (**ILUSTRACIÓN 1**). Las marcas que muestra corresponden a la ciudad de Barcelona, al consul marcador José Rovira, quien actuó como tal entre 1878 y 1900, y al artífice Joaquín Carreras Nolla, que por entonces

estaba al frente de uno de los obradores de platería y joyería más prósperos que había en Cataluña. Por razón de estilo, la datación de esta pieza debemos situarla más cerca de 1900, ya que se expresa en un lenguaje modernista muy evidente³. El centro presenta también una inscripción en la orilla que reza *Edelmira*, por lo que suponemos que fue el nombre de la propietaria original de la pieza, pero no aporta más datos.

En esta misma colección privada madrileña se encuentra otro *centro de mesa* que se diferencia del anterior solamente por la inscripción, ya que en este caso se trata de las letras mayúsculas S y M cruzadas, quizás también alusivas a su antiguo dueño⁴. Por tanto, fue realizado en Barcelona en torno a 1900 por Joaquín Carreras Nolla.

Otro *centro de mesa* extraordinariamente parecido a los dos anteriores se halla en la colección Juan Manuel Guzmán de Madrid. La única salvedad, respecto a los anteriores, es que fue remarcado en Zaragoza por José Tarongi y no muestra inscripción alguna⁵.

Un modelo un poco diferente al de los tres ejemplares precedentes lo podemos observar en la *pareja de centros de mesa* que salió a subasta en Balclis en mayo de 2016, realizada también en Barcelona por Joaquín Carreras Nolla hacia 1900. Son de tipo circular, con el borde sinuoso y con tres motivos decorativos de tipo vegetal formados por siete flores semiesféricas con hojas, tallos y capullos en la orilla⁶.

Realizada asimismo por Joaquín Carreras Nolla en torno a 1900 se conserva una *salsera* en colección privada de Madrid. Es de cuerpo semioavado con borde ondulado que se prolonga en el pico. Asa de tipo vegetal que arranca de la parte inferior del cuerpo, se bifurca en la zona alta y termina en la boca con dos grandes flores que se extienden por los laterales superiores del cuenco. Pie también semioavado con decoración de cintas que forman lagunas punteadas. Plato ovalado de borde sinuoso y orilla decorada con motivos vegetales diversos (**ILUSTRACIÓN 2**). El marcado completo permite afirmar que también fue realizada en Barcelona cerca de 1900 por Joaquín Carreras Nolla. La corona y las letras Os que tiene grabadas

³ Colección privada. Madrid. Plata moldeada, estampada, cincelada, calada, punteada y grabada. 6,2 cm de altura y 27,6 cm de diámetro. Marca en el reverso, junto al borde: escudo oval cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, ROVI. y CARRERAS (incisa). Inscripción en la caída a la orilla en letras inglesas: *Edelmira*. Pesa 351 gramos.

⁴ *Ibidem*. Plata moldeada, estampada, cincelada, calada, punteada y grabada. 6,2 cm de altura y 27,5 cm de diámetro. Marca en el reverso, junto al borde: escudo oval cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, ROVIRA y CARRERAS (incisa). Inscripción en la caída a la orilla en letras inglesas: S M cruzadas. Pesa 349 gramos.

⁵ Colección Juan Manuel Guzmán. Madrid. Plata moldeada, estampada, cincelada, calada y punteada. 6 cm de altura y 27,5 cm de diámetro. Marcas en el reverso: escudo oval cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, ROVIRA, CARRERAS y TARONGI, las dos primeras frustra y las dos últimas incisas. Pesa 393 gramos.

⁶ Subastas Balclis. Barcelona. 26-5-2016, lote nº 1156. Plata moldeada, estampada, cincelada y punteada. 4,5 cm de altura y 26,5 cm de diámetro. Marcas en el reverso: escudo oval cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, ROVIRA y CARRERAS (incisa). Pesan 530 gramos.

en la zona central del cuerpo indican que perteneció a un conde que por ahora no hemos podido identificar. Las dos grandes flores que porta en la zona alta del cuenco, junto a la boca, son muy parecidas a las que aparecen en los anteriores centros de esta misma colección y de la de Juan Manuel Guzmán, como fiel reflejo del lenguaje modernista en el que se expresa Carreras Nolla, empleando bellos motivos naturalistas de tipo vegetal de gran tamaño y muy dinámicos, como si se tratara de un arbusto que hunde sus raíces en la tierra; de tronco grueso y rugoso, en el pie; y extensas ramas con hojas y flores, en el asa y en el cuenco⁷.

También es obra modernista realizada por Joaquín Carreras Nolla en los primeros años del siglo XX una *jardinera* con recipiente de vidrio, que se conserva en colección privada madrileña. Es de tipo cilíndrico entre molduras, la superior ondulada y la inferior moldurada; la superficie se decora con nueve motivos vegetales muy naturalistas que salen de la parte trasera de sendas ventanas semicirculares; y apoya sobre tres patas en voluta (**ILUSTRACIÓN 3**). La primera marca pertenece a la ciudad de Barcelona; la segunda al cónsul marcador que emplea en su marca personal las letras LB, pero que no se ha podido identificar todavía, aunque actuó como tal a partir de 1900, después de José Rovira, durante la primera década del siglo XX; la tercera es, de nuevo, la personal del artífice Joaquín Carreras Nolla; y la cuarta y la quinta corresponden a las de la ley de 900 milésima. El dibujo de los motivos ornamentales de este centro, si cabe, son más naturalistas y dinámicos que los anteriores de este mismo platero, afianzando así su interés por el lenguaje modernista⁸.

Otra de las familias destacadas en el campo de la orfebrería modernista fue la de los Masriera. Su origen se remonta al 27 de enero de 1838 cuando se aprobó como maestro joyero José Masriera Vidal (1812-1875), natural de San Andrés de LLavaneras (Barcelona), que llegó a la ciudad condal con su familia en torno a 1825, instalándose en la calle Tapinería, donde su padre regentaba un taller de colchas y estampados. Más tarde, el 28 de septiembre de 1839, una vez aprobado como artífice, casó con Eulalia Manovens Roldós, y abrió obrador de joyería y platería en el número 4 de la calle Vigatans de Barcelona. Fruto de este matrimonio nacieron, entre otros, José (1841-1912), Francisco (1842-1902) y Federico Masriera Manovens (1846-1932), que se hicieron cargo del obrador familiar con el nombre de *Masriera e Hijos*, sito en el número 35 de la calle Ferrán de Barcelona, aunque después José se dedicó más a la pintura, Francisco al esmalte y Federico a la escultura y la fundición. José, que fue el que estuvo más dedicado al obrador de platería, casó en 1865 con Clotilde Rosés Ricart, de cuyo matrimonio nació Luis Masriera Rosés (1872-1958), principal joyero y platero modernista de toda la familia.

⁷ Colección privada. Madrid. Plata moldeada, estampada, cincelada, punteada y grabada. Plato: 21,3 x 15,3 x 2,8 cm. Salsera: 13,5 cm de altura hasta el asa y 10,7 cm de altura hasta el pico, 20 cm de longitud y 15,3 cm de anchura. Marcas en el reverso del plato: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y CARRERAS (incisa). Inscripción en la zona central del cuenco: Os bajo corona condal. Pesa 527 gramos.

⁸ Colección privada. Madrid. Plata estampada, fundida, cincelada, calada y grabada, y cristal. 9 cm de altura con patas, 6,8 cm sin ellas y 21,3 cm de diámetro. Marcas en el reverso: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, LB, CARRERAS, 900 M y estrella de seis puntas. Inscripción grabada en el frente: DE (cruzadas). Pesa 461 gramos sin el cristal.

Luis Masriera Rosés comenzó a trabajar en el negocio familiar cuando contaba con 15 años, amplió su formación en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, junto a su hermano José. En 1889 se fue a Ginebra para aprender las técnicas del esmalte de tradición limosina. Más tarde se desplazó hasta París y Londres para perfeccionarlas, hasta inventar el llamado esmalte de Barcelona. Fue un artista polifacético, destacando en el campo de la joyería, la platería y la pintura, aunque también se dedicó a la literatura y al teatro.

Al morir José Masriera Vidal el 30 de marzo de 1875, el taller pasó de llamarse *Masriera e Hijos* a denominarse *Viuda de Masriera e Hijos*. A partir del 12 de diciembre de 1886, fecha de la muerte de Eulalia Manovens, el obrador pasó a denominarse *Masriera Hermanos*, pero en 1902, al fallecer Francisco Masriera Manovens, volvió a cambiarse por el de *Masriera e Hijos*, que perduró hasta 1915, cuando los Masriera se asociaron con los Carreras pasando a llamarse *Masriera y Carreras*, con tienda en el número 26 del Paseo de Gracia de Barcelona.

Aunque se conoce mejor la producción de joyas modernistas de los Masriera, especialmente las de Luis Masriera Rosés, no debemos desdeñar las piezas de plata que hicieron. Muchas han llegado hasta nuestros días y se encuentran en numerosas colecciones públicas y privadas, en donde sobresalen por su calidad y belleza.

Comenzaremos citando algunas de las piezas civiles que no se han conservado, pero de las que se tiene abundante información. Quizás el punto de partida de la platería modernista catalana lo podemos situar en el denominado *jarrón del sueño* que estuvo en la Exposición Universal de Barcelona de 1888, diseñado por Francisco Masriera Manovens y modelado por José Reynés Gurguí; la versión de plata, oro, diamantes y esmaltes no se conserva, pero hasta nosotros ha llegado el modelo en barro cocido firmado por Reynés y una fotografía del ejemplar de plata, que ambas se encuentran en la colección Bagués-Masriera⁹.

Cabe mencionar también, entre las desaparecidas, una *arqueta* de plata, oro, piedras preciosas y esmaltes, diseñada en torno a 1890 por José Masriera Manovens y esmaltada por su hijo Luis Masriera Rosés, con figuras de leones en la base, realizadas por el escultor Eusebio Arnau. La obra, que se entregó al político Manuel Planas Casals, reflejaba las tendencias orientales propias del momento premodernista¹⁰.

El obrador de los Masriera volvió a trabajar con Eusebio Arnau en 1895 en la realización de un *ánfora* y de una *placa* de plata¹¹. El ánfora tenía abundante decoración escultórica modelada por Arnau y medallones y vistas de Logroño esmaltados por Luis Masriera Rosés; fue un regalo de la ciudad de Logroño a Práxedes Mateo Sagasta. Por su parte, la placa de plata con esmaltes, también fue ofrecida por la capital riojana a Amós Salvador Rodríguez, importante político del Partido Liberal y sobrino de Sagasta.

⁹ VÉLEZ, Pilar, *Els Masriera...* ob. cit., pp. 34 y 153, n° 162.

¹⁰ FONDEVILA, M. Ángeles y otros, *Els...* ob. cit., p. 84.

¹¹ *Ibidem*, pp. 84-86.

En torno a 1899 Luis Masriera Rosés diseñó, por encargo de un patriota español, una *geoteca* de plata y esmaltes para contener tierra de las colonias perdidas de ultramar, que fue modelada asimismo por Arnau. En la fotografía que se conserva en el Archivo de la colección Bagués-Masriera se puede apreciar una pieza de tipo semiesférico con tapa troncocónica, sostenida por tres figuras de jóvenes de raza negra, al gusto de la época, que anuncian las típicas figuras de hombre y mujeres hojas, ya que transforman sus extremidades inferiores en grandes elementos vegetales; y en la parte superior de la tapa aparece una joven negra sentada y flanqueada por dos dragones¹².

Entre las conservadas, cabe mencionar un *plato* del Museo Nacional de Artes Decorativas realizado hacia 1900, que destaca por la decoración de la caída desde la orilla al asiento que forma un cerco floral de elevado bulto, excelente dibujo y gran belleza, a base de ramas, hojas y rosetas de cuatro pétalos¹³.

El 16 de mayo de 2013 se subastó en Balclis de Barcelona un *servicio de noche* realizado por Luis Masriera Rosés en torno a 1900 que está compuesto por jarro, azucarero, copa y botella¹⁴.

En el mismo establecimiento barcelonés se vendió el 21 de diciembre de 2016 un *sello de lacre* realizado en junio de 1900, probablemente por Luis Masriera Rosés, ya que está formado por la figura de una mujer joven que sostiene sobre su cabeza un globo terráqueo, cuyo modelo recuerda al tipo de figuras femeninas que hacía este artífice en las joyas de la época. En la ficha del catálogo se decía que el sello perteneció a Pedro Milá Camps, primer propietario de la Pedrera o Casa Milá¹⁵.

Relacionado con la pieza anterior, en colección privada madrileña se encuentra otro *sello de lacre* labrado asimismo hacia 1900, quizás por Luis Masriera Rosés, pues también se parece extraordinariamente al tipo de figuras femeninas que hacía este joyero y platero barcelonés (**ILUSTRACIÓN 4**). Se compone de busto femenino joven, de expresión ensoñadora, con dos grandes rosetas sobrepuestas sobre el cabello que cubre sus orejas, sobre pedestal rugoso, a modo de tronco de árbol de base circular¹⁶.

¹² FONDEVILA, M. Ángeles y otros, *Els...* ob. cit., pp. 84-86. VÉLEZ, Pilar, *Els Masriera...* ob. cit., p. 154, nº 166.

¹³ ALONSO BENITO, Javier, *Platería. Colecciones del MNAD*. Madrid, 2015, pp. 196-197. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Enlace: <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/plateria/artes-decorativas/20478C> (Consultado 25-5-2018).

¹⁴ Subastas Balclis. Barcelona. 16-5-2013, lote nº 664. Jarro: 13,5 cm de altura. Copa: 12,5 cm de altura. Pesa 760 gramos. Remate 475 €.

¹⁵ *Ibidem*. 21-12-2016, lote nº 1211. Plata fundida, cincelada y grabada. 9,5 cm de altura. Inscripción en el globo terráqueo: 29 *Junio* 1900. Otra inscripción en la base: PMC cruzadas. Pesa 126 gramos. Remate 600 €. El 29 de junio era su onomástica y quizás se le regaló por ello.

¹⁶ Colección privada. Madrid. Plata fundida y cincelada. 7,9 cm de altura y 2,2 cm de diámetro de la base. Marca en su costado izquierdo: 800. Pesa 60 gramos.

En colección privada se encuentra un original *candelero*, labrado entre 1891 y 1901, que destaca por su pie con decoración vegetal muy sinuosa, que se eleva en dos ramas que rodean el astil; así como por tener un reloj de bolsillo sobrepuesto¹⁷.

Al periodo comprendido entre 1900 y 1904 pertenece la *pareja de tazas y platillos* de colección particular, quizás hecha por Luis Masriera Rosés. Sobresale por la decoración naturalista y dinámica, de tipo vegetal, que recorre las superficies del plato y cuenco, pero sobre todo destaca por el asa en forma de mujer hoja, que se asemeja a las figuras femeninas de las joyas de este artífice¹⁸.

También son espléndidas las *seis copas de champán* de colección privada, cuatro realizadas entre 1901 y 1906 por los Hermanos Masriera y las restantes labradas por Masriera y Carreras, es decir, después de la asociación de ambos talleres en 1915¹⁹. A estas mismas fechas corresponde una *bandeja* de colección particular de tipo rectangular alargada con ensanchamientos semicirculares en los ángulos que presenta decoración vegetal muy movida, y asas vegetales²⁰.

Excelente es el *juego de café y té* de colección particular, realizado asimismo entre 1901 y 1906, cuyas piezas muestran una decoración vegetal plenamente modernista y las asas están formadas por figuras femeninas, a la manera de sirenas marinas, similares a las figuritas de las joyas de Luis Masriera Rosés²¹.

Diseñado por Luis y modelado por Arnau, en colección privada se encuentra un *pisapapeles* realizado en torno a 1901-1906, en plata con peana de mármol, cuyo diseño ori-

ginal se conserva en la colección Bagués-Masriera²². Relacionada directamente con esta pieza se conserva, en colección particular, una *salva* ovalada en forma de hoja con su limbo, nervaduras y peciolo que apoya sobre patas, y con asa a modo de hombre hoja, que fue diseñada también por Luis Masriera Rosés y modelada asimismo por Eusebio Arnau, por lo que asimismo debe de estar hecha entre 1901 y 1906²³. También ha sobrevivido un ejemplar de *salvilla* realizada en estas mismas fechas, en forma de hoja acorazonada, con patas y asa

¹⁷ FONDEVILA, M. Ángeles y otros, *Els ...ob. cit.*, p. 135. SERRACLARA PLA, M. Teresa, *Los...ob. cit.*, pp. 166.

¹⁸ FONDEVILA, M. Ángeles y otros, *Els ... ob. cit.*, p. 136, nº 202. SERRACLARA PLA, M. Teresa, *Los... ob. cit.* pp. 167.

¹⁹ FONDEVILA, M. Ángeles y otros, *Els ... ob. cit.*, p. 136, nº 203. VÉLEZ, Pilar, *Els Masriera ...ob. cit.*, p. 153, nº 162.

²⁰ FONDEVILA, M. Ángeles y otros, *Els ... ob. cit.*, p. 136, nº 203.

²¹ *Ibidem*, p. 137, nº 205.

²² FONDEVILA, M. Ángeles y otros, *Els ... ob. cit.*, p. 139, nº 209. VÉLEZ, Pilar, *Els Masriera...ob. cit.*, p. 152, nº 159.

²³ FONDEVILA, M. Ángeles y otros, *Els ... ob. cit.*, p. 138, nº 207. VÉLEZ, Pilar, *Els Masriera...ob. cit.*, p. 152, nº 160.

muy parecidas a las de la anterior obra, que se halla en colección privada²⁴. Aunque carece de la figura masculina, en colección privada se guarda un *centro de mesa* compuesto por tres hojas de tipo acorazonado, semejantes a la anterior, unidas por sus peciolos que se elevan y enroscan formando un asa común vertical de remate acorazonado, que fue realizada entre 1901 y 1906, quizás por el propio Luis²⁵.

En la colección Bagués-Masriera hay un pequeño *estuche* realizado asimismo en dicho taller entre 1901 y 1913²⁶.

Otra de las obras conservadas de los Masriera es una *pareja de ceniceros* de colección privada, labrados en torno a 1905. Son de tipo cuadrado con los ángulos curvos, el borde ondulado y la orilla con decoración de ramas, espejos y rocalla²⁷.

El *libro* de visitantes de honor del Círculo del Liceo de Barcelona que se estrenó en 1906, con motivo de la visita de Alfonso XIII y Victoria Eugenia, fue realizado por Luis Masriera Rosés en dicho año. Está encuadernado en piel con guarnición de plata que muestra diversos motivos vegetales al gusto modernista²⁸.

En la Sala Deschamps de Barcelona se conserva un *juego de tocador* realizado hacia 1910 que está compuesto por copa con tapador, ungüentario, jarro y caja con asas. Todas las piezas se adornan con sendas bandas de hojas muy dinámicas²⁹.

La colección Bagués-Masriera posee también un *juego de café y té* datado en 1910, de plata cincelada con aplicaciones de marfil, que decora la superficie de las piezas con enredaderas y piñas, motivos ornamentales que repite Luis Masriera Rosés en las joyas de ese momento³⁰.

Con motivo del 25 aniversario de la entrada de Luis Masriera Rosés en el obrador familiar, los trabajadores de la platería Masriera Hermanos le regalaron un *álbum de fotos* de piel con guarniciones de plata, fechado el 1 de julio de 1911, que actualmente se encuentra en colección privada³¹.

Otra de las familias más prestigiosas de joyeros y plateros barceloneses de finales del siglo XIX y principios del XX fue la de los Cabot. Inició la saga el mataronense Francisco

²⁴ FONDEVILA, M. Ángeles y otros, *Els ...* ob. cit., p. 138, nº 208. VÉLEZ, Pilar, *Els Masriera...ob. cit.*, p. 152, nº 161.

²⁵ FONDEVILA, M. Ángeles y otros, *Els ...* ob. cit., p. 137, nº 206.

²⁶ FONDEVILA, M. Ángeles y otros, *Els...ob. cit.*, p. 117.

²⁷ *Ibidem*, p. 168.

²⁸ FONDEVILA, M. Ángeles y otros, *Els ...* ob. cit., p. 141, nº 213. VÉLEZ, Pilar, *Els Masriera...ob. cit.*, p. 155, nº 170.

²⁹ SERRACLARA PLA, M. Teresa, *Los...ob. cit.*, p. 165. VÉLEZ, Pilar, *Els Masriera...ob. cit.*, p. 154, nº 165.

³⁰ VÉLEZ, Pilar, *Els Masriera...ob. cit.*, p. 153, nº 164.

³¹ *Ibidem*, p. 155, nº 171.

Cabot Ferrer (1820-1895) cuando instaló su taller en 1842 en el número 35 de la calle de la Platería de Barcelona. Trabajó joyas, obras domésticas y numerosos objetos de culto, especialmente cálices y custodias de sol, la mayoría de estilo neogótico³². En 1899 el taller se trasladó al número 61 de la calle Ferrán y pasó a llamarse *Viuda de Francisco Cabot e Hijos*, trabajando en él los tres hermanos Francisco (1848-1918); Emilio (1854-1924), experto dibujante; y Joaquín Cabot Rovira (1861-1951), director del establecimiento y, a la postre, dueño del negocio, que destacó en varios campos, como la platería, la escultura, la escritura, las finanzas y la política. En 1905 la sede del obrador se traslada al número 17 de la plaza de Cataluña. Desde 1905 hasta 1931 el taller obtuvo numerosos premios nacionales e internacionales. En 1931, Joaquín, como único hermano vivo decidió trasladar el obrador a la gran vía de las Cortes Catalanas, para retirarse del negocio en 1946, dejándolo en manos de su yerno Alejandro Soler Damians. En la actualidad, sus herederos siguen al frente del negocio, como Joyería Soler-Cabot, con sede en Barcelona y Amberes.

Este obrador familiar hizo numerosas piezas de platería modernista, pero lamentablemente hasta nosotros han llegado pocos ejemplares, entre los que se encuentra un *juego de café y té* en la colección Juan Manuel Guzmán de Madrid, realizado en torno a 1900, pues la marca que presenta es la que corresponde a la viuda de Francisco Cabot e Hijos, que empezó a usarse en 1899 y se mantuvo en los primeros años del siglo XX (**ILUSTRACIÓN 5**). Está compuesto por bandeja de tipo rectangular con los ángulos curvos, borde moldurado y asas ovaladas con doble ramal vegetal; la cafetera es de tipo globular con alto cuello cilíndrico sobre cuatro patas, con extenso pico vertedero levemente ondulado, asa en ese y tapador convexo rematado en anilla circular; la tetera consta de panza globular y corto cuello troncocónico sobre cuatro patas, con pico, asa y tapa semejantes a los de la cafetera; la lechera es de tipo periforme sobre cuatro patas, con amplia boca ondulada y asa similar a las de las anteriores piezas; y el azucarero es de cuerpo y tapador parecido al de la tetera, pero con dos asas y sin vertedero; estas cuatro últimas piezas presentan una decoración semejante formada por un medallón ovalado en el centro de la panza con las letras J T cruzadas en su interior y rodeado por un marco de aspecto rocallesco³³.

Entre los artífices barceloneses con menos renombre, pero con abundante producción, cabe mencionar a José Saderra, activo al menos entre 1876 y 1886 y autor de numerosas obras de función religiosa³⁴.

³² ALCOLEA, Santiago, "L'orfebreria...", pp. 141-193.

³³ Colección Juan Manuel Guzmán. Madrid. Plata moldeada, fundida, torneada, cincelada y grabada. **Bandeja**: 3 cm de altura, 50 cm de longitud con asas y 40 cm sin ellas; inscripción en el ángulo superior izquierdo: J T; marcas en el reverso de la orilla: V. Fco. CABOT e HIJOS· BARCELONA, rodeando cuatro medallas y dentro de marco ovalado; pesa 1618 gramos; **cafetera**: 23 cm de altura, 19 cm de anchura y 6,2 cm de diámetro de la boca; las mismas marcas en el reverso; la misma inscripción en el cuerpo; pesa 704 gramos; **tetera**: 16,5 cm de altura, 23 cm de anchura y 7,5 cm de diámetro de la boca; las mismas marcas en el reverso; la misma inscripción en el cuerpo; pesa 661 gramos; **lechera**: 12 cm de altura, 11 cm de anchura y 8 cm. de diámetro de la base; las mismas marcas que la bandeja en el reverso de la base; la misma inscripción en el cuerpo; pesa 235 gramos; y **azucarero**: 13,5 cm de altura, 14 cm. de anchura y 8 cm de diámetro de boca; las mismas marcas en el reverso; la misma inscripción en el cuerpo; pesa 331 gramos

³⁴ ALCOLEA, Santiago, "L'orfebreria..." ob. cit., pp. 158-159.

En el comercio de antigüedades de España se han vendido varias obras labradas por Saderra con marcas, una contrastada por el cónsul marcador B y R en diciembre de 1877 y el resto por José Rovira, entre 1878 y 1900. En Subastas Balclis de Barcelona han aparecido en los últimos años varias piezas suyas, como una *escribanía* de diciembre de 1877 que porta varios adornos que anuncian el lenguaje modernista en las asas de los tinteros, en el faldón y en las patas del soporte, vendida en marzo de 2015³⁵; un *convoy* en febrero de 2014, cuyos pocillos presentan decoración vegetal calada de gran dinamismo, que también anticipa el lenguaje modernista³⁶; dos *candeleros* en mayo de 2014, aunque no resultan tan novedosos³⁷; y una *compotera* con asas que terminan en adornos vegetales, en octubre de 2017³⁸. En Lamas Bolaño de Barcelona se vendió en abril de 2016 un juego de *seis tazas con sus platillos*, cuyas asas tienen adornos vegetales que nos sitúa en los umbrales del Modernismo³⁹. El 19 de mayo de 2018 en Todocolección apareció una *pareja de candelabros* de cuatro luces con decoración vegetal en los brazos de inspiración modernista⁴⁰.

En colección privada de Madrid se guarda una espléndida *bandeja* con asas que fue realizada en Barcelona en torno a 1900 por E. Salinas, platero del que no tenemos noticias. Es de tipo rectangular con los ángulos curvos y con asas en los laterales cortos. El borde es recto, la orilla ancha con abultada decoración de tallos, hojas y grandes flores muy dinámicas sobre fondo punteado; y asas curvas de tipo vegetal con el canto punteado y hojas en los extremos (**ILUSTRACIÓN 6**). Se trata de una espléndida obra modernista que destaca por su dinamismo y decoración vegetal de la orilla y de las asas, de elevado bulto y gran naturalismo⁴¹.

³⁵ Subastas Balclis. Barcelona. 11-3-2015, lote nº 935. Plata torneada, fundida, troquelada, rayada, recortada y grabada. 23 x 27 x 19 cm. Marca en el reverso de la tabla: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, B y R y SADERRA. Inscripción la zona superior de la tabla: A D. Luis ... y Xipell/ Recuerdo de gratitud. Los obligados dentro del grupo de Cordova... 24 Diciembre 1877. Inscripción en el soporte central: J C cruzadas. Pesa 860 gramos. Remate: 475 €.

³⁶ Subastas Balclis. Barcelona. 27-2-2014, lote nº 746. Plata torneada, fundida y calada. 34,5 cm de altura. Marcas en el reverso del soporte: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y SADERRA. Pesa 870 gramos. Remate 450 €.

³⁷ Subastas Balclis. Barcelona. 28-5-2014, lote nº 838. Plata torneada, fundida y troquelada. 30,5 cm de altura. Marcas en el interior del pie: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y SADERRA. Pesa 700 gramos.

³⁸ Subastas Balclis. Barcelona. 25-10-2017, lote nº 1081. Plata torneada, fundida, grabada punteada y recortada. 13 cm de diámetro del platillo. Marcas en el reverso del platillo: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y SADERRA, repetidas en la peana cilíndrica del pie de la compotera. Inscripción en el asiento del plato, repetida en el cuerpo de la compotera: FA unidas. Pesa 110 gramos. Remate 275 €.

³⁹ Subastas Lamas Bolaño. Barcelona. 28-4-2016; lote nº 923. 12,5 cm de longitud. 820 gramos de peso. 550 € de precio de salida.

⁴⁰ Todocolección. 19-5-2018, 47 cm. de altura y 23 cm de anchura. 2.250 gramos de peso con contrapeso. 1.295 € de salida.

⁴¹ Colección privada. Madrid. Plata moldeada, fundida, repujada, cincelada, punteada y recortada. 46,5 x 24,7 x 2,3 cm. Marcas en el reverso: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y E.SALIN... Pesa 654 gramos.

De D. Losada se subastó en mayo de 2012 en Balclis de Barcelona una bella *bandeja* rectangular con asas de tipo vegetal; y en la orilla la figura de una mujer joven semidormida, de largos cabellos y vestido vaporoso que oculta los pies, rodeada de amapolas⁴².

Sin marcas que nos permitan identificar correctamente a su autor, hasta la actualidad han llegado varias piezas que por razón de estilo son modernistas. En el año 2007 el profesor Cruz Valdovinos clasificó como pieza barcelonesa de finales del siglo XIX una *tabaquera* de la Colección Hernández-Mora Zapata de Madrid, que es de tipo rectangular con el mismo adorno en las dos caras que representan varios motivos vegetales naturalistas formados por tallos sinuosos, hojas y flores similares a las de algunas piezas de Joaquín Carreras Nolla, que vimos antes⁴³.

Semejantes a la pieza anterior son la *pitillera* y *cerillero* que se han subastado en el mismo lote en Lamas Bolaño de Barcelona el 11 de julio de 2018⁴⁴. La pitillera es extraordinariamente parecida a la tabaquera de la colección Hernández-Mora Zapata, tanto en el diseño, como en el tamaño y en la decoración; mientras que el cerillero obviamente es más pequeño, pero sin duda forma pareja con la pitillera, como lo demuestra su forma y su decoración de tipo vegetal.

En colección privada madrileña se halla una espléndida *bandeja* octogonal de borde recto, cuyo asiento lo ocupa la figura de una niña de perfil derecho y mirada al frente, tocada con un gran lazo. Está delante de un arbusto, sosteniendo una cesta de frutos y flores de la que cuelga un festón que está siendo picoteado por un pato que se sitúa al lado de la joven (**ILUSTRACIÓN 7**). Carece de marcas, pero por razones estéticas recuerda a obras barcelonesas de principios del siglo XX, especialmente en lo que se refiere a la decoración vegetal⁴⁵. Muy parecida a la anterior, en dicha colección, se encuentra otra *bandeja* que se diferencia de la precedente tan sólo en la figuración, ya que en este caso se trata de una niña de perfil izquierdo tocada con un sombrero, delante de un arbusto, que sostiene en su mano derecha un fruto ovoide y a sus pies un perro sentado que dirige su mirada hacia el fruto (**ILUSTRACIÓN 8**); por tanto, también debemos clasificarla como barcelonesa de los primeros años de dicha centuria⁴⁶.

⁴² Subastas Balclis. Barcelona. 17-5-2012, lote nº 874. Plata moldeada, fundida, cincelada y punteada. 45 cm. Marcas en el reverso: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y D/D. LOSADA. Pesa 650 gramos. Remate 1.300 €.

⁴³ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, p. 297.

⁴⁴ Subastas Lamas Bolaño. Barcelona. 11-7-2018, lote nº 416. Plata moldeada, estampada y cincelada. 9 cm. marca en el interior: 800. Pesan 56 gramos. Salida 100 €.

⁴⁵ Colección privada. Madrid. Plata moldeada, repujada, cincelada y recortada. 18 x 16,3 x 1,5 cm. Pesa 412 gramos.

⁴⁶ *Ibidem*. Plata moldeada, repujada, cincelada y recortada. 18,2 x 16 x 1,5 cm. Pesa 614 gramos.

El 7 de julio de 2012 se vendió en Balclis de Barcelona una *jardinera* de 1907 anónima⁴⁷. Es de tipo ovalado con asas, que apoya sobre cuatro patas de voluta, y con recipiente de cristal. La decoración del cuenco y las asas son de tipo vegetal de suave ondulación, que en la zona central del frente encierra un espejo con la mencionada fecha. Por la forma de las asas y el tipo de decoración del cuerpo se asemeja a otras piezas modernistas barcelonesas.

Queremos concluir reseñando que se dan a conocer veintidós obras nuevas de las que siete fueron realizadas por Joaquín Carreras Nolla, tres por Luis Masriera Rosés, una en el obrador de la Viuda de Francisco Cabot e Hijos, cuatro por José Saderra, una por Salinas, otra por Losada, y cinco anónimas. También se mencionan por primera vez a los plateros Salinas y Losada, de los que no se conocía pieza alguna. Con todo, queremos dejar abierta una vía para que otros investigadores profundicen en el conocimiento de la platería modernista barcelonesa.

⁴⁷ Subastas Balclis. Barcelona. 12-7-2012, lote nº 1052. Plata fundida, cincelada y grabada, y cristal. 57 cm de longitud. Inscripción en el frente del cuenco: 1907. Pesa 850 gramos. Remate 2.500 €.



ILUSTRACIÓN 1. CENTRO DE MESA. Barcelona. Hacia 1900. Joaquín Carreras Nolla. Colección privada. Madrid.



ILUSTRACIÓN 2. SALSERA. Barcelona. Hacia 1900. Joaquín Carreras Nolla. Colección privada. Madrid.



ILUSTRACIÓN 3. JARDINERA. Barcelona. Hacia 1905. Joaquín Carreras Nolla. Colección privada. Madrid.



ILUSTRACIÓN 4. SELLO DE LACRE. Barcelona. Hacia 1900. ¿Luis Masiera Rosés? Colección privada. Madrid.



ILUSTRACIÓN 5. JUEGO DE CAFÉ Y TÉ. Barcelona. Hacia 1900. Viuda de Francisco Cabot e Hijos. Colección Juan Manuel Guzmán. Madrid.



ILUSTRACIÓN 6. BANDEJA. Barcelona. Hacia 1900. E. Salinas. Colección privada. Madrid.



ILUSTRACIÓN 7. BANDEJA. Barcelona. Hacia 1900. E. Salinas. Colección privada. Madrid.



ILUSTRACIÓN 8. BANDEJA. Barcelona. Hacia 1900. Anónima. Colección privada. Madrid.

SOBRE LA PLATA DEL VI CONDE DE MONTERREY Y LOS PLATEROS QUE TRABAJARON PARA ÉL

Ángel Rivas Albaladejo, *Universidad Complutense de Madrid*

anriva01@ucm.es

Don Manuel de Fonseca y Zúñiga (Villalpando 1588 - Madrid 1653), VI conde de Monterrey¹, fue uno de los nobles más destacados del reinado de Felipe IV. Entre los muchos méritos de su prolija carrera política destacan sus dos misiones diplomáticas en Roma –la primera como embajador de obediencia en 1622 y la segunda como embajador ante la Santa Sede entre 1628 y 1631–, sus más de seis años como virrey de Nápoles –entre 1631 y 1637–, o su larga actividad como presidente del Consejo de Italia entre 1622 y 1653. Fue también gentilhombre de la Cámara del rey aunque sin ejercicio, miembro de los Consejos de Estado y de Guerra, presidente de las Cortes de Aragón celebradas en 1626 y, con ocasión de la revuelta portuguesa, llegó a ser capitán general del ejército enviado por el monarca a la frontera lusa para sofocarla en 1641. El hecho de ser sobrino de don Baltasar de Zúñiga², el primer valido de Felipe IV, y de ser primo hermano y cuñado por partida doble de su segundo privado, don Gaspar de Guzmán, conde duque de Olivares, hizo que desde los inicios del reinado Monterrey desempeñara un papel fundamental en el aula regia. Además, fue un gran coleccionista de obras de arte y un destacado mecenas de pintores, escultores, plateros y literatos tanto en Madrid como en Roma y en Nápoles, las tres cortes en las que transcurrió la mayor parte de su vida.

Primeras noticias de sus piezas de plata (1621-1628)

Las noticias iniciales que conocemos sobre las piezas de plata que poseyó están relacionadas con su primer viaje a Italia. El 31 de octubre de 1621, pocos días antes de partir hacia Roma con la misión de dar la obediencia a Gregorio XV en nombre de Felipe IV³, don Manuel entregó a uno de sus servidores, Francisco Basurto, varias partidas de objetos inventariadas

¹ Realizamos un estudio amplio sobre el personaje en nuestra tesis doctoral, RIVAS ALBALADEJO, Ángel, *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la Monarquía Hispánica (1621-1653)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015. Puede consultarse *on-line* en la siguiente dirección: <http://hdl.handle.net/10803/394097>

² Su trayectoria política ha sido estudiada por GONZÁLEZ CUERVA, Rubén, *Baltasar de Zúñiga, una encrucijada de la monarquía hispana (1561-1622)*, Madrid, Polifemo, 2012.

³ Sobre esta embajada de obediencia véase RIVAS ALBALADEJO, Ángel, «La mayor grandeza humillada y la humildad más engrandecida: el VI conde de Monterrey y la embajada de obediencia de Felipe IV a Gregorio XV», en MARTÍNEZ MILLÁN, José & RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel (coords.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Polifemo, 2010 vol. I, pp. 703-749.

en diferentes memorias para que se hiciera cargo de su traslado de Madrid a la ciudad del Tíber. La primera de estas memorias es de “bestidos y otras cosas de la recámara del conde”⁴, la segunda de “la ropa blanca y la plata”⁵ y la tercera de “joyas”⁶, siendo quizá esta última la más interesante, pues nos acerca al lujo del que se rodeó para realizar esta tarea diplomática. Estos documentos permiten conocer algunas las primeras piezas de plata que tuvo en su poder y que consideró esencial llevarse consigo. Aparecen reflejados diferentes objetos de uso personal predominando por su número los relacionados con la higiene y la salud corporal, como “dos escudillas de plata de sangrar con bendas y cabezalejos”, “un pomo de plata redondo de agua de olor”, “un perfumador”, “un rucidor de pico”, “una bacía y escalfador de plata de barbero”, “un escupidor”, “un calentador”, “un cantarillo de plata”, “dos azafates de plata”, “dos orinales de plata”, “una fuentecilla de plata” o “un servicio de plata”⁷. Entre las joyas entregadas a Basurto destacaban, especialmente, adornos y aderezos destinados a engalanar los trajes que vestía; por citar sólo algunas piezas, 200 “botones de cuatro diamantes cada uno, una cadena de diamantes con setenta y nueve piezas”, 193 “botones redondos con un diamante cada uno”, 23 “piezas a modo de eses con tres diamantes en cada una”, “dos veneras una de diamantes y otra de granates en una esmeralda y en una ágata puestos con sus hábitos”, “una bandilla ancha de oro reluciente con sessenta piezas”, etc⁸.

En relación con este viaje, el 1 de noviembre de ese año, el rey firmó dos cédulas de paso por las que autorizó la salida libre de impuestos de los bienes del conde del reino de Castilla al de Aragón⁹. Las mismas amplían nuestros conocimientos sobre los objetos que llevó consigo y permiten conocer su valor económico, fundamentalmente aquellos labrados en metales preciosos. Por la primera de ellas, se permitía la salida de 20.000 ducados “en moneda de oro o plata” que debían ir guardados en cajones sellados, marcados y numerados en los que se indicara claramente la cantidad de moneda que iba en cada uno de ellos¹⁰. Por la segunda, todas “las joyas, plata labrada blanca y dorada, bestidos y ropa blanca y las demás diferentes suertes y géneros” contenidas en una memoria que, firmada por el conde y fecha-

⁴ Archivo de los Duques de Alba (ADA), Caja 147, exp. 146: “Memoria de los bestidos y otras cosas de la recámara del conde mi Señor que se llevan de Madrid a Roma que son los siguientes”.

⁵ ADA, Caja 147, exp. 147: “Memoria de la ropa blanca y plata que se entregó a don Francisco Basurto para el conde mi señor”.

⁶ ADA, Caja 147, exp. 148: “Memoria de las joyas que se entregan a Basurto”.

⁷ ADA, Caja 147, exp. 147: “Memoria de la ropa blanca y plata que se entregó a don Francisco Basurto para el conde mi señor”.

⁸ ADA, Caja 147, exp. 148: “Memoria de las joyas que se entregan a Basurto”.

⁹ Archivo General de Simancas (AGS), Cámara de Castilla, libro 368, ff. 378 v.-391 r.

¹⁰ AGS, Cámara de Castilla, libro 368, ff. 378 v.-379 v.

da el 30 de octubre, acompañaba a este documento¹¹. En la memoria se incluían, entre otras muchas cosas, “veinticuatro garrotes de plata para doze azémilas” –que fueron utilizados cuando el conde salió de Madrid, como se verá enseguida, y probablemente en su entrada en Roma–, “treinta y seis chapas de plata con las armas del conde”, y “2.150 marcos de plata labrada para servicio ordinario”. Posteriormente, el 3 de noviembre, se amplió la cédula de paso concedida en “quinientos marcos” de plata más “y hasta otros 1.000 ducados de joyas y vestidos”¹².

El 4 de noviembre el conde y su séquito iniciaron su viaje a Roma. El platero de plata Antonio de León y Soto escribió que su equipaje fue transportado por un total de 56 acémilas, 54 de las cuales llevaban “repostereros de Salamanca con sus armas doce con garrotes de plata y chapas y terciopelos carmesís, bordadas las armas del dicho señor conde”¹³. En torno al 24 de ese mes estaban ya en Barcelona, donde el conde compró al platero Jacinto Roche “una cadena estelada grande de dos bueltas” tasada en 1.538 reales, “otras dos cadenas esteladas de eslabones pequeños de quatro bueltas” valoradas en 918 reales y “quatro vueltas de resplandor”, cuyo precio ascendió a 694 reales. Estas piezas fueron pesadas por el contraste barcelonés Onofre Forner¹⁴. Allí se embarcaron en las galeras que les llevaron hasta Génova, lugar donde don Manuel también adquirió algunas joyas como “cinco cadenas de una buelta, una banda” y otras “dos cadenas”¹⁵.

Ya en Roma, donde llegó el 11 de marzo, Monterrey estableció contacto con Fantino Taglietti, quien ya por aquel entonces era uno de los plateros más importantes de la ciudad. Conocemos algunos datos sobre su vida y sobre su producción gracias al documentado estudio de Valentina Gazzaniga. La autora señaló que el artífice debió de nacer en torno a 1574 y fallecer poco después de 1648, aunque no se conoce con certeza dónde; lo que sí apunta es que probablemente muriera en Roma, ciudad en la que trabajó buena parte de su vida. Llegó a estar al servicio de comitentes italianos de gran importancia como los cardenales Francesco y Antonio Barberini y trabajó también en varias ocasiones para la Camera Capitolina, para el Palacio del Campidoglio o para la iglesia de *Il Gesù*. De entre sus pocas obras conservadas destaca la portentosa estatua ecuestre de san Ambrosio –el centurión romano de origen ligur martirizado en el año 304–, obra realizada para la catedral de San Juan y San Pablo en Feren-

¹¹ AGS, Cámara de Castilla, libro 368, f. 390 v. La “memoria de los bestidos, joyas y plata y otras cosas que el conde de Monterrey y de Fuentes lleva a sí suyas como de los caballeros que le acompañan y criados que le ban sirviendo en la jornada de Roma donde ba a cosas del servicio de Su Magestad” en ff. 379 v-390 r.

¹² AGS, Estado, leg. 1116, exp. 87.

¹³ Biblioteca Nacional de España (BNE), Mss. 2.395, f. 94 r.

¹⁴ ADA, Caja 147, exp. 148.

¹⁵ ADA, Caja 147, exp. 145.

tino donde todavía hoy puede ser contemplada¹⁶. El artífice contó con un obrador en el que se formaron varios plateros, siendo el más sobresaliente un ayudante llamado Baldovino¹⁷. Taglietti trabajó también para otros embajadores españoles en Roma como el duque de Pastrana (embajador de Felipe IV ante la Santa Sede entre 1623 y 1626), para quien ejecutó, como demostró Blanca Santamarina, un taller sobredorado y ochavado con dos saleros, un azafate, un “servicio de plata”, dos salvas, otro taller con dos saleros, un “cántaro”, un “braseo mediano” y “cinco platos flamencos”¹⁸. Pues bien, sabemos que Taglietti fabricó y doró algunas piezas de plata para don Manuel durante su estancia en la ciudad en 1622, en concreto, dos salvas doradas “que pesaron seis libras y onça y media” y que fueron valoradas en 92 escudos “de a diez julios cada uno” en las que el artífice se ocupó también de “abrir las armas de su excelencia”, es decir, de grabar el escudo de armas del conde en las mismas. Además, realizó “una confitera dorada con su cubierta y apartamiento y cuchar” en la que también tuvo que incluirlo y que pesó tres libras y media y fue tasada en 524 julios. Por último, puso y doró “un cañón a la fuentecilla de dar aguamanos a su excelencia” y doró un “taller pequeño”, una “fuente blanca” y “un jarro”¹⁹. Como se verá, el artífice volverá a trabajar de nuevo para Monterrey durante su segunda embajada en Roma.

Del periodo de tiempo que va desde su vuelta a Madrid en septiembre de 1622 hasta que partió de nuevo hacia Roma en julio de 1628, tenemos algunos datos sobre sus piezas de plata y sobre varios plateros que actuaron para él. En primer lugar debemos destacar el encargo realizado al platero de oro madrileño Antonio Magno, a quien el 22 de septiembre de 1622 el conde pagó 761 reales por “un botón y bellota con otro botón de oro y cristal” y “dos arracadas”²⁰ para su esposa, doña Leonor María de Guzmán²¹.

¹⁶ GAZZANIGA, Valentina, «La vita e le opere di Fantino Taglietti e altri protagonisti della produzione argenteria a Roma tra Cinquecento e Seicento», en DI CASTRO, Alberto; PECCOLO, Paola; GAZZANIGA, Valentina (coords.), *Marmorari ed argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento*, Roma, edizioni Quazar, 1994, pp. 223-286.

¹⁷ GAZZANIGA, Valentina, «La vita e le opere di Fantino Taglietti ...», p. 231.

¹⁸ SANTAMARINA, Blanca, «Diecisiete plateros italianos y un embajador español. Roma, 1623-1626», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 59-60 (1995), pp. 205-220.

¹⁹ ADA, Caja 147, exp. 162: “quenta del platero en Roma”.

²⁰ ADA, Caja 147, exp. 171: “Carta de pago de 761 reales pagados a Antonio Magno platero”.

²¹ Sobre doña Leonor véase RIVAS ALBALADEJO, Ángel, «Leonor María de Guzmán (1590-1654), VI condesa de Monterrey, de *Embaxatriz en Roma a virreina de Nápoles*» en CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dir.) *Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española de la Edad Moderna*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016, pp. 288-319.

Por otro lado, y en relación a la visita del príncipe de Gales a Madrid en 1623 con la intención, finalmente frustrada, de contraer matrimonio con la infanta María, conocemos alguna noticia relacionada con el tema que nos ocupa. Monterrey fue designado por el monarca en aquella ocasión como mayordomo del príncipe durante su estada en la Corte por lo que, en este tiempo, tuvo una estrecha relación con el futuro Carlos I de Inglaterra, a quien llegó a ofrecer dos banquetes en su casa situada en las inmediaciones de la plaza de Santo Domingo. Andrés de Almansa y Mendoza, en su detallada descripción de uno de estos convites –el celebrado el 26 de abril– al que acudieron “extrangeros de todas las naciones”, se refirió a las piezas de plata de don Manuel utilizadas en el mismo. El autor escribió en su relación que en las dos primeras estancias de la casa se dispusieron aparadores donde fueron colocados diferentes objetos de plata. En la primera habitación, una “guarda española asistía para impedir la confusión” y algunos de sus miembros “se llevaron casi todo lo menor de los aparadores” y “la blanquería” con el consentimiento de los criados de Monterrey. Ya en la segunda sala “se levantaron tres aparadores, el mayor de siete gradas, y cinco varas de largo, y en cada grada once piezas grandes de fuentes, aguamaniles, cántaros, copones de Alemania, de plata dorada, grandes en la disposición, mayores en la riqueza, y mas excelentes en la labor”. De estos muebles, dos eran “de cristal y oro” y otro de “plata blanca cendrada de copela” que “obscurcía al de vidrio Veneciano, no en la estimación de la materia, en los polimentos del arte sí”. Abrumado por la riqueza del banquete y por los adornos y olores de los cuartos en los que se celebró, el autor sentenció: “frustrada diligencia referir un Potosí en cantimploras, un Aranjuez en flores y en olores un Oriente”²². Fue, sin duda, un magnífico agasajo en el que las piezas de plata de Monterrey jugaron un papel destacado.

El primer inventario de sus piezas de plata que conocemos se realizó el 9 de mayo de 1625 cuando Marcos de la Espada entró a su servicio con el cargo de repostero²³ de plata y butiller en sustitución de Francisco Andrés, quien venía desempeñando dicho oficio. Ese día, de la Espada se hizo cargo de la plata contenida en una memoria gracias a la cual podemos saber las piezas que, por aquel entonces, estaban en su poder. Algunas obras, con certeza, habían sido heredadas por don Manuel, como una magnífica “fuente grande labrada que encaja una en otra y con sus figuras de relieve, trofeos y esquadrones formados con un rotulo en alabança del conde de Fuentes”; era una pieza singular que debió pertenecer a su tío don Pedro Enríquez de Acevedo, conde de Fuentes de Valdepero²⁴, como también lo

²² «Relación del banquete segundo que el Conde de Monterrey dio a los señores ingleses», en SIMÓN DÍAZ, José, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, pp. 215-216, p. 215.

²³ En la Edad Moderna, las personas de relevancia solían contar con un repostero a su servicio; bajo su responsabilidad estaban la custodia y conservación de las piezas de plata. Covarrubias define repostero como el “oficial en casa de los señores que tiene cuidado de la plata y del servicio de mesa”, COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* [Madrid, Luis Sánchez, 1611], MALDONADO, Felipe (ed.), Madrid, Castalia, 1995, p. 860.

²⁴ Falleció en 1610 en Milán donde era gobernador. Sobre su figura continúa siendo fundamentales los estudios de FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *Don Pedro Enríquez de Acevedo conde de Fuentes. Bosquejo encomiástico*, Madrid, Manuel Tello. 1884. Véase así mismo, FUENTES, Julio, *El conde de Fuentes y su tiempo. Estudios de Historia Militar. Siglos XVI a XVII*, Madrid, Imprenta del Patronato de Huérfanos de la Administración Militar, 1908.

sería un “aguamanil grande con las armas del conde de Fuentes dorado sin tapador con tres leones al pie”. Sin embargo, la mayoría de las piezas que aparecen en el inventario habían sido encargadas por don Manuel pues, en muchas de ellas, se incluía su escudo de armas. En el inventario, transcrito en su totalidad en el Apéndice documental²⁵, aparecen diversas fuentes de varios tamaños, jarros dorados, salvas doradas y salvas así como otras piezas de vajilla, como platos, escudillas, talleres, overos, saleros, sacatuétanos y confiteras para dulces, o de cubertería, como cucharas o tenedores, además de braseros para dar calor, candeleros, palmatorias y candiles para iluminar y otros utensilios como naranjeras, ollas, azafates, cántaros, bacías, escalfadores, orinales, etc. Algunas obras destacan por su magnífica decoración, como “una fuente grande dorada dentro y fuera con figuras de relieve de caça con cuatro cabezas de ninfas sobre la falda con las armas de Su Excelencia” y “otra fuente grande de figuras de relieve dorada dentro y fuera con un escudo de armas de Su Excelencia en medio”, así como un “aguamanil²⁶ grande dorado con figuras de relieve y dos cavezas de ninfas con su tapador y un mascarón en el pico”. Otras lo hacen por ser ejemplares significativos de un tipo de pieza que terminará siendo muy frecuente en las vajillas de plata de los nobles españoles del seiscientos, nos referimos a los talleres²⁷. Este inventario de 1625 incluye nada menos que ocho de ellos, todos de plata dorada, siendo los principales “dos talleres dorados con las armas de Su Excelencia para el recado del salero con sus pies pequeños por debajo con cinco piezas en cada taller, azucarero, pimentero y vinagrera y salero todo dorado cada pieza con las armas de Su Excelencia”²⁸.

Contamos con otro inventario de la plata del conde realizado el 25 de agosto de 1626, cuando Marcos de la Espada fue sustituido por Pedro López del Campo en el oficio de repostero de plata de su casa. Ese día se entregó al nuevo repostero una memoria de la plata de la que se hacía cargo que es prácticamente idéntica a la realizada en 1625 ya comentada, a excepción de pequeñas variaciones en el número de piezas, quizá la más significativa la del incremento del número de platos con las armas del conde, que pasó de 48 a 63. Actuaron

²⁵ ADA, Caja 249, exp. 2, s.f.: “Imbentario de la plata del conde mi señor”, 9 de mayo de 1625. Ver documento 1 del Apéndice documental.

²⁶ Tal y como explica el profesor Cruz Valdovinos, los jarros y fuentes de aguamanil “hicieron eclosión en los últimos años del siglo XVI y continuaron realizándose a lo largo de toda la centuria siguiente, hasta que el asentamiento de la dinastía borbónica impuso los modelos franceses con las normales modificaciones tipológicas y de ornamentación”, CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de Platería*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, p. 20.

²⁷ El taller era una tabla de plata, de forma generalmente cuadrada y a veces circular, que solía soportar diversas piezas tales como aceitera, vinagrera, azucarero, pimentero y salero aunque se tiene constancia de ejemplares que llegaron a tener muchas más piezas. Se trata de una de las producciones más típicas de la platería civil española del siglo XVII. Sobre los talleres castellanos es imprescindible el estudio de CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «Plata de vajilla: talleres castellanos», *Archivo Español de Arte*, 52 (1979), pp. 145-168.

²⁸ ADA, Caja 249, exp. 2, s.f.: “Imbentario de la plata de casa del conde mi señor”, 9 de mayo de 1625. Ver documento 1 del Apéndice documental.

como testigos de lo contenido en esta memoria Amaro de Torres, veedor del conde, Juan Santos, “moço de plata”, y el platero Jorge de Quebedo²⁹.

En relación con la tarea que el monarca le encomendó de presidir en su nombre las cortes de Aragón celebradas en 1626, podemos referir una noticia sobre las piezas de plata que su mujer le envió desde Madrid estando don Manuel en aquel reino. Se trata de una serie de objetos “para servicio de su casa” entre los que había 1.903 “marcos de plata labrada, blanca y dorada de servicio en diferentes aguamaniles, blandones, platos”³⁰.

Con los años, el conde fue incrementando el número de sus piezas, bien por encargos realizados a diferentes artífices, bien por su compra a otras personas. Podemos traer a colación dos ejemplos de este último caso. Uno se dio en enero 1624 cuando compró, en la almoneda del VII conde de Lemos, un perfumador de plata por valor de 1.480 reales³¹, otro en septiembre de 1627, cuando adquirió 25 piezas de plata del maestro de campo don Lorenzo Jename que fueron tasadas por el platero y contraste de la villa de Madrid Alonso Gallo en 21.815 ducados³².

Piezas llevadas a Italia y piezas allí encargadas (1628-1637)

El 30 de julio de 1628 los Monterrey partieron hacia Roma donde don Manuel fue enviado por el monarca para desempeñar el cargo de embajador extraordinario ante la Santa Sede³³. En su equipaje llevaron múltiples piezas de plata. A algunas de ellas se alude en la cé-

²⁹ ADA, Caja 249, exp. 2, s.f.

³⁰ Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos, libro 635, f. 375 r.

³¹ SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela, «Inventario de plata del conde de Monterrey en el Archivo de Protocolos de Nápoles», en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería, San Eloy 2015*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015 pp. 525-532, p. 527.

³² Fueron las siguientes: “seis blandoncillos de plata sobre dorado, dos fuentes de plata sobre doradas de dentro y de fuera ochabadas, dos jarros de plata grandes dorados ochavados con sus tapadores, dos jarros de plata dorados con sus tapadores lisos, tres tazas de pie alto de plata sobre dorada lisas, tres salbillas grandes de las tazas de plata sobredoradas, dos saleros grandes de plata dorados, un aguamanil grande de plata sobredorado, dos fuentes grandes lisas de plata dorada y dos aguamaniles de las dichas fuentes”, ADA, Caja 147, exp. 174: “Tasación de la plata que el maestro de campo Don Lorenzo Jename vendió al conde mi señor”.

³³ Sobre esta embajada véase RIVAS ALBALADEJO, Ángel, «La embajada extraordinaria del VI conde de Monterrey en Roma (1628-1631). Instrumentos de delegación del poder real y líneas generales de su actuación política» en AZNAR, Daniel; HANOTIN, Guillaume; MAY, Neils F., *À la place du roi. Vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVIe – XVIIe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 87-110 y RIVAS ALBALADEJO, Ángel, «Viaje, Casa, Secretaría, celebraciones y algunos aspectos culturales de la embajada del VI conde de Monterrey en Roma (1628-1631)», en ANSELMINI, Alessandra (ed.), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, Roma, Gangemi, 2014, pp. 310-339.

dula de paso que permitía la exportación libre de impuestos de sus bienes: 2.500 “marcos de plata labrada blanca y dorada en fuentes, aguamaniles, trincheros, platos grandes, candeleros, jarros, piezas de beber, blandones, cantimploras y otras cosas”³⁴. Este documento apenas describe los objetos que llevó pero, afortunadamente, contamos con un detallado inventario de la plata que sus reposteros Gonzalo Rodríguez, Juan García y Juan Ribas, recibieron en Madrid el 26 de junio de 1628 para su traslado a Roma. La mayor parte de las piezas mencionadas en el mismo ya aparecían en los inventarios anteriores de 1625 y 1626 a los que hemos hecho alusión, pero se recogen también nuevas y se describen de manera diferente las ya incluidas en esos inventarios, por lo que aportamos su transcripción al final de este estudio³⁵. La cantidad de piezas se había incrementado con algunas nuevas entre las que cabe destacar un magnífico taller que elevaba a nueve el número de los que poseía y que aparece descrito como

un taller muy grande todo dorado con relieves y figuras y esmaltes que tiene ocho piezas a la redonda que son quatro aceyteras y vinagreras con sus tapadores y quatro pimenteros y azucareros cubiertos con sus chapiteles y en medio tres presas que encaja una en otra que son dos saleros y un torillo para palillero por remate y todas las piezas con sus óbalos esmaltados y ocho pies de tigre por asiento en cada pie una bola.

Así mismo, y por citar solo algunos ejemplos, se había acrecentado notablemente la cantidad de platos trincheros con las armas del conde, que habían pasado de 49 a ser 85 o las flamenquillas, que pasaron de 6 a 17³⁶.

De entre los objetos de plata que el conde necesitó para su aseo personal durante el viaje y que quedaron a cargo de su ayuda de cámara Lamberto Cunart, se señalan: “un cántaro con su cubierta”, “una bacía de labar”, “un jarro de pico”³⁷, “una bacía de barbero”, “un es-

³⁴ AHN, Consejos, Libro 635, f. 522 r.-v., “Relación de las joyas de oro y diamantes, plata labrada, paños en pieza, libros y otras cosas que el conde de Monterrey lleva a Roma donde ba por enbaxador, 8 de julio 1628”.

³⁵ ADA, Caja 249, exp. 2, s.f.: “Inventario de la plata que se entrega en la villa de Madrid a Gonzalo Rodríguez y Juan García, reposteros de plata del conde de Monterrey y Fuentes mi señor en 26 de junio 1628 y a Juan Ribas”. Ver documento 2 del Apéndice documental.

³⁶ ADA, Caja 249, exp. 2, s.f.: “Inventario de la plata que se entrega en la villa de Madrid a Gonzalo Rodríguez y Juan García, reposteros de plata del conde de Monterrey y Fuentes mi señor en 26 de junio 1628 y a Juan Ribas”. Ver documento 2 del Apéndice documental.

³⁷ El jarro de pico es una de las piezas más sobresalientes de la platería civil española. Se usaban en el ámbito doméstico para lavar las manos, colocando debajo una fuente para recogerla, si bien, en algún caso, llegaron a ser utilizados con este fin en la celebración de la Eucaristía e, incluso, para bautizar. Un ejemplo de esta última función puede verse en la pintura del altar mayor de la iglesia de Santo Domingo de Caleruega atribuida a Blas de Cervera, donde un jarro de pico es usado para bautizar al niño Domingo de Guzmán. Se conservan todavía algunos ejemplares de estas piezas en diferentes instituciones como los dos importantes jarros datados a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII del Museo Arqueológico Nacional o los dos de principios del siglo XVII de la Fundación Lázaro Galdiano. Sobre ellos véase, respectivamente, CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Museo Arqueológico Nacional...*, pp. 90-99 y, del mismo autor, *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2000, pp. 153-158.

calfador", "un azafate enrejado", "una fuentecilla de curar", "un calentador", "una salva de plata", "un brasero liso", "una cazuela pequeña para el jabón", "un pomo para el brasero", "un pomo de agua de olor"³⁸, "dos orinales de plata", "un brasero de hierro, y "un serbicio de plata"³⁹.

Sabemos que, además, con ocasión de este viaje, el conde encargó la realización de variadas piezas: cuatro frascos de plata con dos tapadores cada uno, dos platos reales, "dos vacinillas", "dos cantimploras con sus tapadores y cadenillas" y "dos anus deis redondos", todo lo cual pesó, según el contraste Alonso Gallo, 60 marcos, 6 onzas y dos ochavas y media y tuvo un valor de 3.951 reales de plata⁴⁰.

Antes de llegar a Roma, los condes y su séquito permanecieron en Génova durante casi tres meses, entre el 16 de septiembre y el 10 de diciembre. El 14 de noviembre se entregaron en Génova a los reposteros del conde diferentes piezas de plata labrada que aparecen reflejadas en un inventario cuya transcripción íntegra aportamos en el Apéndice documental pues permite una mejor aproximación a las ya descritas en los inventarios previos y también el conocimiento de otras nuevas. Entre ellas se mencionan algunos objetos que no aparecían en los anteriores por lo que es probable que fueran adquiridas por el conde, mediante encargo o compra, en la capital ligur. Entre estas piezas destacan "un banco de madera aforrado de plata con armas de su Excelencia...una hurna de plata con las armas de su excelencia... un bernegal de plata dorado por de dentro y fuera con una espiga esmaltada" y "un barrillito grande con dos picos de beber a modo de nave"⁴¹.

Los Monterrey llegaron a Roma el 14 de enero de 1629 y allí permanecieron algo más de dos años. Conocemos diferentes noticias acerca de las piezas de plata del conde durante su estancia en la Ciudad Eterna y también sobre algún artífice que trabajó para él. El 7 de mayo de 1630 Pedro López, su repostero y botiller, recibió de Sancho de Solórzano y de Amaro Torres, su mayordomo y su veedor respectivamente, "toda la plata y otras cosas que para la credenza y butillería tiene Su Excelencia". López se comprometió, mediante una

³⁸ Sobre los diversos tipos de pomos y su uso véase PUERTA ROSELL, María Fernanda, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, págs. 125-126.

³⁹ ADA, Caja 249, exp. 2, s.f.

⁴⁰ ADA, Caja 249, exp. 2, s.f.: "Copia de la plata que nuevamente se ha hecho para el servicio del conde mi señor con ynsención a la letra de las fees de los contrastes". El contraste pesó las piezas de plata el 12 de julio de 1628.

⁴¹ ADA, Caja 249, exp. 2, s.f.: "Ynventario que se haze de toda la plata labrada ansí blanca como dorada que se entrega a Juan García, repostero de plata del conde de Monterrey mi señor en esta ciudad de Génova en 14 de noviembre de mil seyscientos y veinte y ocho". Ver documento 3 del Apéndice documental. Ya Ángela Madruga Real hizo referencia a la existencia de este inventario, MADRUGA REAL, Ángela, *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984, pág. 508.

obligación firmada ante el notario romano Jaime Morer, a reponer con sus bienes y con los de su esposa, en caso de pérdida, los objetos de plata contenidos en una relación fechada en Roma el 7 de mayo de 1630. Dicho documento describe la totalidad de las obras de plata que el conde tenía en su residencia romana del palacio Monaldeschi, sede entonces y todavía hoy de la embajada de España ante la Santa Sede. En esta lista, cuya transcripción incluimos en el Apéndice documental⁴², aparecen descritas las piezas incluidas en los inventarios anteriores pero también algunas nuevas que, muy probablemente, debieron realizarse en la ciudad italiana. Entre ellas destaca “un pie y una uña de la gran bestia con un vaso dorado de plata encajado en el remate de la rodilla de dicha pierna” o “una medida de onças de plata que se hizo aquí en Roma”.

Como ya se apuntó, el platero Fantino Taglietti trabajó de nuevo para Monterrey durante esta embajada. Sabemos con certeza que el conde le entregó cierta cantidad de plata “para hacerla nueva”, en concreto, un total de 8 platos de plata rotos por valor de 1.153 reales. Con esa plata realizó para don Manuel “siete platos” y “diez y siete cucharas” cuyo valor alcanzó los 1.332 reales de plata. Además, poco antes de que el noble partiera hacia Nápoles, el artífice ejecutó “un plato que se hizo para Burguesio” que, probablemente, se trate de un regalo de Monterrey para el cardenal Scipione Borghese⁴³.

Por otro lado, el 14 de enero de 1631 el mayordomo y contador del conde, Sancho de Solórzano Mogroviejo, entregó a su nuevo repostero de plata, Pedro Nazario Romano, la plata contenida en una “memoria” en la que aparecían las mismas piezas que en la ya señalada memoria realizada en 1630⁴⁴, a excepción de unas pocas nuevas, entre las que se incluían una salva más, 18 “cochillos de Palermo” y “otros doze cochillos de la misma manera”⁴⁵.

Por último, debemos traer ahora a colación la noticia que el capitán Alonso de Contreras da en su *Discurso de mi vida* sobre la extraordinaria organización de la Casa de los condes en Roma. Contreras estuvo a su servicio en la ciudad del Tíber desde enero de 1630 hasta abril de 1631 y dejó constancia en su obra de lo que vio en el palacio del embajador haciendo referencia expresa a la plata:

no es adulación, que certifico que, con haber conocido infinitos príncipes, no he visto quién sepa tener tanta grandeza como este señor; y si no, dígalo la embajada de Roma extraordinaria del año de 1628, con la grandeza que allí estuvo, los muchos güéspedes que yo conocí en su

⁴² ADA, Caja 249, exp. 2, s.f. “Inventario de la plata labrada blanca y dorada que tiene en su poder Pedro López, repostero del conde mi señor”. Ver documento 4 del Apéndice documental.

⁴³ ADA, Caja 249, exp. 2 s.f. “Quenta con Fantino Tallette de la plata que hizo quando partió el conde mi señor de Roma”.

⁴⁴ ADA, Caja 249, exp. 2, s.f. “Inventario de la plata labrada blanca y dorada que tiene en su poder Pedro López, repostero del conde mi señor”. Ver documento 4 del Apéndice documental.

⁴⁵ ADA, Caja 249, exp. 2, s.f.

casa alojados, los señores cardenales Sandoval, Espínola y Albornoz, un hermano del conde Elda y otro del de Tabara...Y todos comían en sus cuartos aparte y a un tiempo y no se embarraban los oficios, ni reposteros, ni botilleros, ni cocineros, ni la plata, porque cada uno tenía lo que había menester⁴⁶.

Tras esta etapa romana, el conde tomó posesión del cargo de virrey de Nápoles el 14 de mayo y, como tal, pronto tuvo ocasión de encargar obras a los mejores plateros de la ciudad partenopea. Sabemos que, a los pocos días de su llegada, encomendó al platero de oro napolitano Andrea Aquarola la realización de varias piezas: “una sortija de diamantes” con “un diamante grande en medio” valorada en 140 ducados, un “librillo de memoria que hizo para Su Excelencia de plata y oro y raso”, “un ábito para Su Excelencia de azero guarnecido de oro” y “un casquillo de oro para el bastón del mayordomo y otro de plata para avajo”⁴⁷. El 20 de mayo se pagaron al mismo “Andrea Aquarolo platero d’oro”, 300 ducados por “una gioia che si diede al Principe di Forino⁴⁸” y al también platero Giuseppe Maffeo⁴⁹ 2.000 ducados y, poco después, el 28 de junio, otros 500 ducados más, aunque lamentablemente, no conocemos qué piezas realizó para el virrey⁵⁰.

El 2 de septiembre se formalizó ante el escribano napolitano Andrea Fasano una escritura mediante la cual Sebastián Graciolo, “hombre de armas de la compañía” del conde de Monterrey que pasó a ejercer el oficio de repostero de plata⁵¹, se hacía cargo de los correspondientes objetos de don Manuel incluidos en un inventario realizado el 28 de julio de ese

⁴⁶ CONTRERAS, Alonso de, *Discurso de mi vida* [manuscrito, 1630-1641 c.], ETTINGHAUSEN, Henry (ed.), Madrid, Bruguera, 1983, pp. 183-184.

⁴⁷ ADA, Caja 147, exp. 175: “Quenta que se hace con Andrea Aquarola platero de oro de lo que a hecho de su oficio para servicio del conde de Monte Rey mi señor en esta ciudad de Nápoles”, 27 de mayo de 1631.

⁴⁸ Probablemente se trate de Fabio Caracciolo, IV príncipe de Forino.

⁴⁹ Poco después de su llegada a Nápoles como virrey, durante la celebración de la fiesta de San Juan Bautista, el conde pudo ver una magnífica obra que el platero realizó para la ocasión, quizá con la intención de atraer su atención de cara a posibles encargos futuros: “un galantissimo Monte formare tre picciole grotte, e quelle all’intorno, e nelle loro volte, egli parò di varij gentilissimi lavori d’argento dorato...”. De las tres grutas la de en medio tenía una “...bellissima fontana, fatta à guisa d’un picciol Monte” adornada con varias flores de plata de la que salían “in alto più di vnti zampilli d’acqua d’odore” y sobre ella “due Amoretti”. En las otras dos grutas “stavano lietamente danzando, e cantando diverse Pastori con le lor Ninfe, al dolce suono di varij musicali strumenti”. Junto a la fuente de la gruta de en medio se colocó una “statua di Venere di quatro palmi d’altezza” que estaba guarnecida de diamantes “de capo ai piedi” valorada en mil escudos, GIULIANI, Giovanni Branardino, *Descrittione dell’ Apparato fatto nella festa di S. Giovanni dal fedelissimo popoli napolitano*, Napoli, Domenico Maccarano, 1631, p. 55-56.

⁵⁰ ADA, Caja 256, exp. 12, s.f.

⁵¹ Lo hizo entre el 1 de agosto de 1631 y el 19 de febrero de 1632.

año y se obligaba a restituir su valor, en caso de que faltara alguno de ellos. El inventario permite conocer mejor la plata que Monterrey había llevado a Italia desde Madrid así como algunas piezas que había adquirido en Roma. Quizá alguno de esos bienes, sin duda los menos, pudieron haber sido realizados en Nápoles donde, como queda dicho, el conde había tomado posesión del oficio de virrey el 14 de mayo de ese año, es decir, apenas dos meses y medio antes de que se hiciera este inventario. Las piezas consignadas, un total de 544, aparecen organizadas en tres partidas, una de “plata blanca”, otra de “plata dorada” y una última de “plata de camino”⁵².

Volviendo a los encargos realizados por el conde a plateros napolitanos, sabemos que el 3 de marzo de 1632 hizo un pago de 300 ducados a Giuseppe Maffeo por “una imagine che ha da fare d’argento per Sua Eccellenza”, el 8 de junio otro de 174 ducados por “sei candelieri fatti per l’oratorio, tre fonti indorati e sette albarilli de platta” y el 18 de diciembre un tercero de 700 ducados más por los “blandoni d’argento che va facendo e altri lavori de platta”. El 4 de abril satisfizo 713 ducados a otro “argentario”, Francisco Antonio Staraci, por la ejecución “dei botini di diamanti che ha fatto” y el 29 de mayo otros 300 más por “una catina di smiraldo et altre cose che fa di Su Eccellenza”. El 29 de ese mes retribuyó al “orefice” Giovanni Landolfo, por “2 teste d’argento”, probablemente destinadas a contener reliquias, y “2 angeli d’argento”. Además, el 17 de octubre se hizo un pago de 200 ducados a unos plateros –cuyo nombre se omite– por “una testa di platta de Santa Maria Egipciaca, una de San Lorenzo” y “una madonna del Rosario de platta e bronzo doratto” realizados para el oratorio del conde en el palacio real de Nápoles. Dos días antes, el 15 de octubre, se entregaron otros 300 ducados al platero Giacomo Aniello Starace por diversas “gogie d’oro e diamanti” y el 27 de noviembre otros 300 ducados más. A éste mismo platero se le pagaron, ya el 14 de enero de 1633, otros 350 ducados por “4 candilieri grandi che fa per servizio di S.E”, 400 más el 30 de marzo por la “platta laborata che fa per Sua Eccellenza” y otros 500 el 5 de abril por nada menos que “36 candelieri d’argento”. El 2 de abril de este año se dio a otro “orefice” napolitano, Giovanni Milio, 203 ducados por una pieza de diamante y el 15 de ese mes otros 330

⁵² La relación se conserva en Archivio di Stato di Napoli (ASN), Sezione Notarile, notario Andrea Fasano, prot. 87/9 ff. 166 v.-171 v. Ya hicimos referencia a este inventario napolitano y lo analizamos en nuestra tesis doctoral RIVAS ALBALADEJO, Ángel, *Entre Madrid, Roma y Nápoles...*, p. 581-582. El mismo año en que defendimos nuestra tesis, Manuela Sáez publicó un estudio en el que analizó y publicó la totalidad de este inventario de modo que ni la autora pudo tener acceso a nuestra tesis ni nosotros a su estudio antes de que ambos fueran redactados, SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela, «Inventario de plata del conde de Monterrey en el Archivo de Protocolos de Nápoles»..., pp. 525-532. El conde conservó en su archivo personal una copia de este documento firmada por el mencionado “notario público juez de autos públicos” Andrea Fasano, ADA, Caja 249, exp. 2 s.f.: “Sebastián Graciolo Repostero de plata. Ymbentario y escriptura de obligación en Nápoles a 2 de septiembre de 1631. Ymbentario de la plata dorada y blanca, labrada que tiene en su poder Sebastián Graciolo, Repostero del conde mi señor. Está dentro la obligación que hizo de lo que le faltó. Y lo demás conforme a este inventario se emtregó a Juan Díaz que sirve hoy dicho oficio”. Este documento conservado en el ADA ya fue dado a conocer por Ángela Madruga quien aportó la transcripción de unas pocas piezas incluidas en el mismo, MADRUGA REAL, Ángela, *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984, pp. 514-515. Dado que este inventario ya ha sido publicado en su totalidad, no aportamos su transcripción y remitimos al lector interesado al estudio de la doctora Sáez González.

por “una rossa di diamanti a forma di anello”⁵³. Meses después, el 5 de octubre, los plateros Jusepe Maffeo y Giacomo Aniello Starace se obligaron *in solidum* a hacer para el conde

dos candeleros de iglesia grandes conforme el designo que se les ha entregado que han de pesar hasta veynte y cinco libras poco más o menos entrambos, otros dos medianos que han de pesar veynte libras poco más o menos, otros quatro candeleros treynta y cinco libras poco más o menos, la carta de gloria que pesará hasta quince libras, cuatro garrafillas y dos bacilettes obados que pesarán seys libras poco más o menos, un yncensario o naveta que pesa cinco libras en cerca, dos lámparas, una grande y otra pequeña que han de pesar quarenta y cinco libras poco más o menos, dos cálices de plata uno solemne y otro ordinario, ambos dorados por de fuera y dentro que pesarán seys libras poco más o menos, cuatro copas de cálices con los pies de bronce dorado y quatro patenas que han de pesar tres libras en circa, una cruz por la procesión que ha de pesar cien libras, una paz que pesará dos libras.

Por este encargo realizado “a gusto y satisfacción” del conde los artífices recibieron un total de 1.440 ducados⁵⁴. El 24 de julio de 1635 se hizo otro pago a este mismo platero de oro –que ahora aparece en la documentación como Joan Milio–, por deshacer una “bandilla” compuesta por diferentes piezas en las que estaban ajustados 876 diamantes, por fabricar con ellas otra bandilla y por ejecutar una “banda” nueva de 1.204 diamantes con “una rosa en medio grande”⁵⁵. Otro platero napolitano que trabajó para don Manuel durante su virreinato fue Dominico Bairo, a quien ese mismo año de 1635, encomendó diferentes piezas. Entre ellas podemos destacar “unas barandillas de plata que sirven para estrado con diez y seis balaustres y seis pilastres con sus manzanillas de plata”, “dos jarros de plata que sirven para hacer chocolate para el conde mi señor”, “dos campanillas de plata” para el conde y la condesa y “dos anillos de oro esmaltados de negro” para doña Leonor. Además, guarneció de plata “un baulillo de ébano” y realizó “una cajetilla con cinco cajetas pequeñas para tomar tabaco”, “un jarro grande de plata” para hacer chocolate, “una bacia y jarro de plata”, “una garrafilla de plata para labar las manos” y “una esfera de plata dorada con cristales” para “poner el Santísimo Sacramento quando se descubre”. En total, el platero recibió de don Manuel 4.196 ducados de plata por la obra efectuada⁵⁶. Al año siguiente, 1636, otro platero de oro napolitano, Guillermo Butier, confeccionó para el conde una “cadena o cordón de esmeraldas y oro y un flueco para la venera que tiene Su Excelencia”, es decir, para la venera con la cruz de la orden de Santiago que tenía don Manuel y, además, ejecutó “un cintillo de oro” y “seis anillos” y “una rosa de diamantes” para la condesa⁵⁷. Este mismo año, el 12 de enero,

⁵³ ADA, Caja 256, exp. 12, s.f.

⁵⁴ ASN, Sezione Notarile, notario Andrea Fasano, prot. 87/11, f. 206 r.-207r.

⁵⁵ ADA, Caja 147, exp. 176: “Quenta de Juan Milio Platero”.

⁵⁶ ADA, Caja 147, exp. 178: “Quenta que se hace con Dominico Bairo platero de lo que ha hecho de su oficio para servicio del conde de Monterrey mi señor”.

⁵⁷ ADA, Caja 147, exp. 177: “Quenta de Guillelmo Butier platero de lo que ha hecho para servicio del conde mi señor”.

encargó a los plateros Juan Mateo de Sarno y Giacomo Aniello Starace, “una Moldura por un quadro de diez palmos, dos escalones de doce palmos de largo, dos sitaliaes con sus puertas, dos blandones, un frontal de altar y un brasero y perfumero” y a Jusepe Maffeo,

una cruz con candeleros, ramilletteros, cáliz y patena, vinageras y salvilla., campanilla y ostiario, acetre con su hisopo, porta paz y palmatoria, pila de agua bendita, atril, carta de gloria y evangelio, copa con su zapado y salvilla⁵⁸

El 30 de mayo Starace se obligó a realizar para el conde “un azafate de plata de peso de docientos ducados”⁵⁹ y el 1 de octubre otro platero napolitano, Laurencio Colombino de Siena se comprometió a elaborar para él

seis candeleros de cristal de color verde, guarnecidos de bronce dorado...una carta de gloria y la Cruz conforme a los dichos candeleros y un guarnimento para el evangelio de San Juan y más dos garrafillas guarnecidas también como los candeleros y del mismo cristal y echura y más tres mudas de cristal para dichos candeleros y garrafillas, la una muda verde y dos azules⁶⁰.

Es más que probable que muchas de las piezas relacionadas con el culto que acabamos de referir tuvieran como destino la iglesia y el convento de monjas Agustinas Recoletas de Salamanca, cuya fundación decidió poner en marcha el conde durante sus años napolitanos⁶¹. Con certeza, las siguientes piezas de plata sirvieron para dotar a la sede de todo lo necesario para el servicio religioso:

seys candeleros y una cruz para el altar mayor, dos candeleros para ziriales, doce candeleros de la misma grandeza los seys y otros seys más pequeños para el altar de las reliquias y los demás altares colaterales de la capilla mayor, una cruz con su palo de plata, dos incensarios, dos atriles, una píside para comulgar las monjas, un cetre con su hisopo para el agua bendita, un hostiario, una salvilla con sus vinajeras, dos campanillas, dos cálizes de plata, quatro cálices con las copas de plata y los pies de bronce dorado con quatro patenas, una paz de plata, quatro cruces con sus pies para los altares de la capilla mayor, una custodia grande para descubrir el Santísimo Sacramento y traerle en procesión, una carta de gloria para el altar maior y una esfera para el Santísimo sacramento de bronce dorado guarnecido de coral que tiene dos palmos de alto.

⁵⁸ ASN, Sezione Notarile, notario Andrea Fasano, prot. 87/13, f. 3v.- 4 v.

⁵⁹ ASN, Sezione Notarile, notario Andrea Fasano, prot. 87/13, f. 55 r.

⁶⁰ ASN, Sezione Notarile, notario Andrea Fasano, prot. 87/13, f. 97 r.-v.

⁶¹ Sobre esta magnífica fundación que es quizá el mejor ejemplo del arte del *seicento* napolitano conservado en España, son imprescindibles los estudios de MADRUGA REAL, Ángela, *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos CSIC, 1983 y *Arquitectura barroca salmantina...*, Madrid, 1984. Véase, así mismo, nuestra tesis doctoral, RIVAS ALBALADEJO, Ángel, *Entre Madrid, Roma y Nápoles...*, pp. 619-625 y la bibliografía allí recogida.

Estas piezas destinadas a la fundación salmantina fueron quizá realizadas por el platero napolitano Pedro Longarde en cuya casa quedaron también “dos candeleros y dos cruces” labrados para el conde con el mismo destino. Además, también debió ejecutar para la iglesia “una cruz del guión” y “una cruz de piedra con un Christo de plata y su pie de bronce y ébano”, y, probablemente,

quatro pares de candeleros, una carta de gloria para el altar, un incensario con su nabeta para el incienso, una lámpara grande, otra lámpara mediana, un pie de la cruz, dos cálices de plata, cuatro cálices, las copas de plata y los pies de latón dorado con quatro patenas, una paz

que fueron pesadas en “la Casa de la moneda” de Nápoles en presencia del servidor del conde Felice de Blanco. Además, para “la capilla” se hizo

una cruz lisa, una salba con sus ampollas o binageras, dos atriles, un palo de la Cruz, otro incensario y naveta, una custodia de comulgar, un par de candeleros grandes, otro par de candeleros medianos, otro par de candeleros algo menores, un candelero para el agua vendita, un ysopo para el dicho candelero, una caja para las ostias, dos cruces con sus pies para el Altar, otros dos pares de candeleros, dos campanillas de plata y una custodia grande para tener descubierto el Santísimo Sacramento y para traerle en procesión.

Para el transporte desde Nápoles a Salamanca, cada una de estas piezas contaba con “su caja forrada en bayeta colorada”. Aparte de estas obras en plata también se hicieron otras en bronce con el mismo destino:

quatro blandones de Bronce, seis candeleros de bronce para el altar, dos cruces con sus peaynas de bronce para el altar y otros aderezos y candeleros que por estar en caxas no se ponen⁶².

Todavía quedan en el convento de las Agustinas algunas de estas piezas. Al menos seis de los candeleros de bronce que llevan inciso en el pie el escudo armas de los VI condes de Monterrey (**fig. 1**) y, como mínimo, dos ciriales (**fig. 2**) de mayor tamaño que los candeleros y que también llevan en el pie el escudo de armas de los condes pero, en este caso, no inciso sino en relieve, y por remate una cabeza de ángel alada claramente inspirada en las esculturas de Cosimo Fanzago que aparecen en algunas partes de la iglesia, como en las molduras de mármol que enmarcan los lienzos de las capillas laterales o la situada sobre la portentosa *Inmaculada* de Ribera del altar mayor.

Quizá la ya referida “custodia grande para descubrir el Santísimo Sacramento y traerle en procesión” a la que se hace alusión sea una de las magníficas custodias de gran tamaño del convento (**fig. 3**). La custodia tiene viril con marco y cerco de treinta y cuatro rayos alternando flameantes y lisos, éstos más largos y terminados en estrella de once puntas; dentro se aprecia un viril similar dorado aunque con rayos más cortos y de idéntica longitud sin adorno en las puntas. Está rematada por una cruz sobre una pieza de alas de forma abalaustrada bajo la cual aparece una cabeza de ángel de formas claramente napolitanas; astil

⁶² ADA, Caja 147, exp. 197, “Plata labrada de la Yglesia de Salamanca”.

largo muy moldurado con doble nudo de jarrón de perfil sinuoso y cuatro asas y varios cuerpos troncocónicos con adornos sobrepuestos y picado de lustre; gollete cilíndrico con friso de piezas de coral en forma de roseta. El pie circular escalonado descansa sobre doble base octogonal y en la parte exterior de perfil convexo se divide radialmente en ocho partes, cada una decorada con racimos de uvas y hojas de vid.

Por otro lado, en una memoria que carece de fecha, pero que debió ser redactada en Nápoles a finales de 1635 o principios de 1636, se recogen varios pagos a plateros napolitanos que hicieron piezas para el conde. Algunas de ellas tuvieron también como destino la iglesia y el convento de Salamanca. Aunque no se especifican las piezas que realizaron, por esta memoria sabemos que a los ya citados plateros “Joseph Mafeo” y “Pedro Langaldo” –antes mencionado como Longardo– se les abonaron 2.100 ducados y 700 ducados respectivamente, al último por 8 “candeleros y 4 cruces que haze de plata para los quatro altares de la capilla mayor de Salamanca”. Así mismo, se le pagaron 50 ducados a cuenta “al que hace la reja de yerro para Salamanca” proyectada para el altar mayor de la iglesia. También aparece un gasto de 120 ducados realizado el día 22 de noviembre de 1635 por “dos cuerpos que se hacen de plata y bronce, uno de Santo Domingo y otro de Santo Tomás” y una entrega de otros 100 a “Estarache platero” –Jacome Aniello Starache–, por “los candeleros ciriales que hace de plata”. En esta partida se recoge, así mismo, un pago de 50 ducados –que elevaba a 530 ducados a cuenta– a la persona que hizo “las cajas” donde se guardarían para su transporte “las pinturas” enviadas por el conde desde Nápoles para su fundación salmantina⁶³, incluidas “las que hace para el retablo”, es decir, las cajas de las pinturas del altar mayor de la iglesia, entre las que se encontraba, sin duda, la soberbia Inmaculada ejecutada por José de Ribera que todavía hoy se conserva *in situ*.

Últimas noticias de sus objetos de plata (1638-1653)

No son muchos los datos que conocemos sobre los encargos realizados por Monterrey a plateros durante los años que van desde su vuelta a Madrid en 1638 hasta el final de su vida, aunque sabemos que, en enero de 1641, Andrés de Villarreal⁶⁴, “platero de cámara del Rey nuestro señor”, tasó diferentes objetos de plata y joyas de los condes, entre los que destacan, una sarta de perlas en 800 reales, un cintillo de diamantes en 11.500 reales, una joya de oro y diamantes en 3.000 ducados, unas arracadas de perlas y diamantes en 3.400 ducados y una “pluma y rosa que puede servir de medalla” de rubíes en 270 ducados⁶⁵. Es posible que estas piezas fueran hechas en Madrid en este periodo aunque nada podemos afirmar.

⁶³ ADA, Caja 147, exp. 198, “Memoria de lo que Sancho de Solórzano, mayordomo que fue del conde mi señor, dejó pagado a algunas personas por obras que se han hecho y están haciendo para Su Excelencia. Es de mano de Juan Marquez de Lara, mayordomo presente”.

⁶⁴ Según Mercedes Agulló, fue Platero de Cámara del Rey y tasador de las reales joyas, AGULLÓ COBO, Mercedes, «Plateros madrileños en los siglos XVI y XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLVI (2006), pp. 1003-1014, p. 1013.

⁶⁵ ADA, Caja, 249, exp. 2, s.f.

Poco después de la muerte del conde, acaecida el 23 de marzo de 1653, se hizo inventario de sus bienes⁶⁶ y entre ellos se encontraba una importante cantidad de piezas de plata que fueron registradas el 24 de abril. Como puede verse en el Apéndice documental de este estudio, aparecen mínimamente descritas⁶⁷ y se corresponden con la mayor parte de las ya mencionadas en los inventarios que hemos señalado a lo largo de este texto. Afortunadamente, pocos días después, el 11 de mayo, Francisco de Nápoles Mudarra, contraste y marcador de la villa de Madrid, certificó el peso de la plata del conde y gracias a ese documento –igualmente transcrito en el Apéndice documental de este trabajo⁶⁸– conocemos mejor las piezas de plata que quedaron a su muerte, pues la tasación, además de consignar el peso de las piezas y su valor –nada menos que un total de 82.156 reales de plata–, incluía una descripción mucho más amplia de los objetos que la que se hizo cuando se efectuó el inventario. En diciembre de 1654 falleció su esposa, procediéndose poco después, el 27 de enero de 1655, a realizarse el inventario de sus bienes⁶⁹ que dio comienzo con las piezas de plata⁷⁰. El 6 de febrero se inició la tasación de los mismos⁷¹, responsabilizándose el platero Simón Ortiz de Bibando de valorar lo correspondiente a su arte⁷².

Para concluir queremos recalcar que los objetos de plata del VI conde de Monterrey que aparecen recogidos en los inventarios aquí publicados y en la documentación citada, son una excelente muestra del tipo de objetos de plata que la alta nobleza española de la primera mitad del siglo XVII podía llegar a poseer, tanto para cubrir las necesidades de su vida diaria como, sobre todo, por el prestigio que debía mantener en el cumplimiento de determinadas tareas de representación vinculadas a la Corona y a su posición. Como se ha visto, algunas de estas piezas fueron heredadas y la mayoría realizadas en Madrid, si bien, una parte nada pequeña de las obras que poseía fue encargada a diferentes artífices genoveses, romanos y, especialmente, napolitanos, durante el tiempo que el conde residió en Italia con motivo de su actividad política. Así, del mismo modo que comisionó diversas obras a pintores, escultores e incluso arquitectos durante su estancia en Italia, encomendó también la fabrica-

⁶⁶ Se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (AHPNM), prot. 7684, ff. 274 r.- 309 v.

⁶⁷ El inventario de piezas de plata realizado a la muerte del conde se conserva en AHPNM, prot. 7684, ff. 302 v.-304 v. Véase el documento 5 del Apéndice documental.

⁶⁸ La tasación de las piezas de plata del conde que se hizo a su muerte en AHPNM, prot. 7684, ff. 360 r.-365 v. Véase el documento 6 del Apéndice documental.

⁶⁹ AHPNM, prot. 7685, f. 776 r.- 831 r.

⁷⁰ AHPNM, prot. 7685, f. 776 r.- 783 v.

⁷¹ AHPNM, prot. 7685, f. 832 r.- 916 r.

⁷² AHPNM, prot. 7685, f. 832 v.- 836 v. Por falta de espacio no podemos ahora ocuparnos de estudiar las piezas de plata que obraban en poder de la condesa a su muerte.

ción de multitud de objetos de plata, bronce y joyas, a plateros italianos. Estos inventarios permiten acercarnos a una colección cuyas piezas, al igual que la inmensa mayoría de la platería civil de la Edad Moderna, no han llegado hasta nosotros, debido a diferentes causas.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1

ADA, Caja 249, exp. 2, s.f. “Imbentario de la plata del conde mi señor”, 9 de mayo de 1625.

“Imbentario de la plata del conde mi señor. En la villa de Madrid a nueve días del mes de mayo de mi seiscientos y veinte y cinco años ante mi el presente escribano y testigos pareció presente Marcos de la Espada residente en esta corte que entra a servir de repostero de plata y ropa blanca y juntamente de butiller a Su Excelencia don Manuel de Fonseca y Zúñiga, conde de Monterrey y de Fuentes, del Consejo de Estado y Guerra de Su Magestad, su Presidente en el de Italia. Yo testigo que confiesa haber recibido y recibió de Francisco Andrés repostero que agora se despide, sale del servicio de Su Excelencia de lo que estaba a su cargo y en su poder como tal repostero y botiller de lo tocante a la dicha plata y demás cosas contenidas en este memorial y escritura que es de la manera siguiente:

- Primeramente una fuente grande dorada dentro y fuera con figuras de relieve de caça con cuatro cabezas de ninfas sobre la falda con las armas de Su Excelencia.
- Mas otra fuente grande labrada que encaja una en otra y con sus figuras de reliebo, trofeos y esquadrones formados con un rótulo en alabança del conde de Fuentes.
- Otra fuente grande de figuras de Rievo dorada dentro y fuera con un escudo de armas de Su Excelencia en medio.
- Otras dos fuentes grandes y lisas dorada por de dentro y fuera con las armas de Su Excelencia.
- Otras dos fuentes medianas lisas doradas dentro y fuera.
- Otra fuentecilla mediana dorada por de dentro y fuera con las armad de Su Excelencia.
- Otras dos fuentes doradas más pequeñas que las de arriba, la una dellas con dos caños para lavarse Su Excelencia y entre mas con sus armas.
- Mas un aguamanil de figuras de relieve dorada por de fuera con sus asas sin tapada.
- Más otro aguamanil grande dorado con figuras de relieve y dos cavezas de ninfas con su tapador y un mascarón en el pico.
- Mas otro aguamanil grande con las armas del conde de Fuentes dorado sin tapador con tres leones al pie.
- Cinco jarros dorados con sus asas y picos por de dentro y fuera con las armas de Su Excelencia.
- Ocho salvas doradas dentro y fuera y las dos dellas mayores que las otras con las armas de Su Excelencia.
- Otras dos salvillas blancas con las armas de Su Excelencia.
- Dos talleres dorados con las armas de Su Excelencia para el recado del salero con sus pies pequeños por debajo con cinco piezas en cada taller, azucarero, pimentero y vinagrera y salero todo dorado cada pieza con las armas de Su Excelencia.
- Otros dos talleres dorados con dos salerillos pegados en cada uno dorados con sus tapadores y con las armas de Su Excelencia.

- Otros dos talleres ala grande dorados cada uno con salerillo con su tapador a una esquina con las armas de Su Excelencia.
- Otro taller pequeño que sirve de ordinario la mesa con armas de Su Excelencia que son salero, azucarero y pimentero, binagrera y aceitera.
- Otro taller blanco con sus armas.
- Veintiún platos grandes bastardos con las armas de Su Excelencia. Estos platos quando se entregaron al dicho Francisco Andrés heran veintitres, faltan dos.
- Seis platos flamenquillas con las armas de Su Excelencia. Estos platos quando se entregaron a dicho Francisco Andrés eran siete, falta uno.
- Once platos medianos, uno menor que los otros con las armas de Su Excelencia. Quando se entregaron a dicho Francisco Andrés eran doce, falta uno.
- Quarente y Ocho platos trincheros pequeños con las armas de Su Excelencia. Estos platos quando se entregaron al dicho Francisco Andrés eran cincuenta y nueve, faltaronle once.
- Una paletilla de hechar sal.
- Una cuchar grande para el Maestresala.
- Quatro platos reales con las armas de Su Excelencia.
- Quatro tenedores y dos cuchares dorados todo, los tenedores de a cinco.
- Siete cuchares doradas blancas todas.
- Una cuchar blanca.
- Un braserillo de plata blanca con su cavo y tres pies para la mesa con las armas de Su Excelencia.
- Tres confiteras doradas lisas con tres tapadores sus trabesanos por medio cada una y las dos con una cuchara cada una dorada con las armas de Su Excelencia.
- Seis escudillas redondas sin asas blancas de plata, las dos más pequeñas que las otras con las armas de Su Excelencia.
- Dos overos y dos cucharillas para ellos.
- Otras tres escudillas grandes con sus asas.
- Tres salerillos de plata blanca con sus rejas y picos.
- Una naranjera con su cavo de plata.
- Cinco tenedores blancos de de a quatro dientes cada uno.
- Otros tres tenedores blancos de a tres dientes cada uno.
- Dos ollas pequeñas a modo de bidrios de conserva medianos con las armas de Su Excelencia.
- Tres más pequeñas de labio grueso como de vidrios de conserva con tres ollitas.
- Otras dos ollas más grandes de plata.
- Ocho candeleros grandes con las armas de Su Excelencia.
- Nueve candeleros bajos con los mecheros
- Otros tres candeleros.
- Una salva de despabilar con sus tijeras de plata y cadenilla.
- Un jarrillo de plata dorado a modo de vinagera con su tapador.
- Una confitera blanca con su tapador apartado.
- Un sacatuétanos.
- Una palmatoria con su cañón para vela.
- Dos cavelos? blancos con sus asas.
- Tres candiles de plata, uno de varilla con su pie y su pantalla y una mechadera y tijeras despavilar con su cadena pegada a ella todo de plata.
- Otro de a pie alto median naranja de tres mecheros con su cadena y tijeras de plata.
- Otro con tres mecheros pegados uno cerca de otro con su pantalla y el pie a modo de venera.
- Un açafate grande encestado blanco.
- Otro azafate más pequeño enrejado blanco.
- Un cántaro con su tapador y cadena con las armas de Su Excelencia.
- Una bacia para lavarse las manos.
- Otra bacia de barbero.
- Una fuentecilla.
- Un escalfador con su tapador.
- Dos orinales.
- Un calentador.

Botillería

- Dos cubos de plata con sus cantimploras de plata con tapadores y cadenas con las armas de Su Excelencia.
- Otras dos pilillas de plata blancas abellanadas con dos asas cada una retorcidas a modo de reosca como escudillas la una mayor que la otra.
- Una calderilla de plata blanca con dos caños y su asa y una sortija arriba por remate.
- Tres gubilletes de plata dorados pequeñas que encaja uno en otro lissos.
- Un medidor de plata de onças con su cabo de plata”.

DOCUMENTO 2

ADA, Caja 249, exp. 2, s.f. “Ynbentario de la plata que se entregó en esta villa de Madrid a Gonzalo Rodríguez y Juan García reposteros de plata del conde de Monterrey y Fuentes mi señor en 26 de junio 1628 y a Juan de Ribas.

- Primeramente doce salvas doradas dentro y fuera de buelta con armas en medio, son las diez iguales y las dos mayores.
- Dos salvas blancas yguales con armas de Su Excelencia.
- Dos talleres dorados dentro y fuera con quatro botones cada uno por pie y un copie cascada uno que son salero, azucarero y pimentero y azeitera y una que va todo con armas y dorado.
- Dos talleres dorados de ala grande con quatro votones cada uno por pie con dos saleros cada uno con sus tapadores todo dorado y con armas.
- Otros dos talleres dorados pequeños con dichos quatro botones por pie y un salero con su tapador con sus armas.
- Otro taller que sirve de ordinario a la mesa con dichos quatro botones por pie y cinco piezas, salero, azucarero y pimentero, azeitera y vinagera. Todo dorado con armas.
- Otro taller grande liso con armas blanco con quatro botones por pie.
- Veinte platos bastardos los 19 iguales y con armas, el otro más pequeño y sin ellas.
- Diez y siete flamenquillas con armas.
- Ocho platos medianos con armas
- Ochenta y seis trincheros, unos mayores que otros todos con armas.
- Una paletilla de echar sal.
- Tres cucharones.
- Cuatro platos reales.
- Seis cucharas doradas.
- Seis tenedores dorados, las quatro a cinco dientes y los dos a quatro, falta un diente a uno de los de a cinco.
- Doce tenedores blancos, los once de a tres dientes y el uno de a quatro dientes.
- Otro tenedor de dos dientes.
- Quince cucharas blancas unas mayores que otras.
- Un braserillo de plata de mano para la mesa todo cuplido y con armas.
- Cuatro escudillas de plata sin asas las unas mayores que las otras
- Tres escudillas grandes con sus assas.
- Una naranjera con su cabo.
- Tres oberos con dos cucharas.
- Ocho candeleros grandes con armas.
- Catorce bujías con los mecheros ochavados.
- Cuatro bujíos chatos pequeños con mecheros redondos.
- Dos palmatores con dos tijeras de espavilar con sus cadenas y cavos.
- Otra palmatoria con su cavo y mechero y tenacillas con una cadenilla.
- Una binajera dorada con su tapador.
- Dos cajuelas blancas con sus assas.
- Tres candiles de plata, el uno de pie alto con mechero y cadenilla con bentalla y la barilla de yerro, otro de media naranja con tres mecheros en triángulo, el otro de tres mecheros, uno cerca de otro con su bantalla, cadenilla y tenazas y por asiento una benera grande.
- Cinco jarros dorados dentro y fuera con sus picos y assas y armas.
- Tres fuentes lisas medianas yguales doradas dentro y fuera con armas.

- Dos fuentes lisas doradas y iguales más pequeñas que las de arriba con sus armas.
- Un taller muy grande todo dorado con relieves y figuras y esmaltes que tiene ocho piezas a la redonda que son quatro aceyteras y vinagreras con sus tapadores y quatro pimenteros y azucareros cubiertos con sus chapiteles y en medio tres presas que encaja una en otra que son dos saleros y un torillo para palillero por remate y todas las piezas con sus óbalos esmaltados y ocho pies de tigre por asiento en cada pie una bola.
- Una fuente grande blanca con dos asas y muchas figuras para alzar la mesa.
- Dos fuentes grandes doradas dentro y fuera redondas sin armas marcadas en el asiento con una + y una coronilla encima.
- Otras dos fuentes doradas dentro y fuera con diez triángulos realzada una raya en cada triángulo por la parte de la haz.
- Dos aguamaniles grandes dorados y lissos yguales gravados los pies con un mascarón cada uno en el pico con relieves en el cuello con sus asas y unos niños en cada uno.
- Dos ganos triangulados en diez dorados por fuera con sus tapadores cada uno su chapitel por remate y sus assas con una figura cada una dellas.
- Otros dos jarros lisos muy grandes dorados por fuera con sus asas y tapadores.
- Dos saleros grandes y anchos en quadro con quatro pilarillos cada uno pegados a la esquina todos dorados.
- Tres salvas de buelta y pie alto todas doradas y sin armas.
- Tres copones de pie más alto lisa dorado dentro y fuera.
- Un aguamanil grande liso dorado por fuera con una sierpe por pie y a las espaldas un mascarón con una argolla con dos asas, un aro alto y su tapador con una bellota por tirador.
- Seis candeleros grandes de capilla para acheta redonda con quatro mecheros en quadro dorados por fuera con sus pies de asiento.
- Dos fuentes grandes lisas doradas dentro y fuera con armas.
- Otra fuente grande dorada dentro y fuera con armas.
- Otra fuente grande dorada y doblada que encaja una en otra con figuras y relieves y trofeos toda muy dorada con un rótulo en el asiento los trofeos del conde de Fuentes.
- Otra fuente grande de montería dorada con sus armas y quatro mascarones en la falda.
- Un aguamanil con figuras de relieve dorado con su asa.
- Otro aguamanil grande dorado con figuras de relieve con dos cavezas de ninfas a los lados con su asa y tapador.
- Otro aguamanil grande dorado y labrado con su assa.
- Dos aguamaniles grandes dorados y gravados con sus asas que son muy Buenos puestos en sus cajas.
- Dos blandones medianos con sus armas puestos en sus cajas.
- A los trincheros se añadió uno que entregó Pedro López de suerte que son por todos ochenta y seis

Todo lo qual referido en este imbentario hemos recibido en la villa de Madrid a veintiun días del mes de julio de mil seiscientos veinte y ocho años”.

DOCUMENTO 3

ADA, Caja 249, exp. 2, s.f. “Ynbentario que se haze de toda la plata labrada así blanca como dorada que se entrega a Juan García, repostero de plata del conde de Monterrey mi señor en esta ciudad de Génova en 14 de noviembre de mil seyscientos y veinte y ocho. Para dar quenta dello en Roma al conde mi señor a quien se le pidiere en nombre de Su Excelencia.

- Una baziá grande de plata con las armas de su excelencia que pesa ciento treinta y seis libras y diez onzas de peso de Génova.
- Yten un banco de madera aforrado de plata con armas de su Excelencia.
- Yten una hurna de plata con las armas de su excelencia que pesa cuarenta libras, onze onzas y un cuarto del mismo peso.
- Yten tres cantimploras grandes con sus cubos de plata con las armas de Su Excelencia.
- Yten otras dos cantimploras medianas con sus cubos de plata con las armas de Su Excelencia.
- Yten otras dos cantimploras pequeñas con sus dos cubos pegados con su asa a manera de aguaderas con las armas de Su Excelencia.
- Yten tres candiles de plata con mechero y cadenilla con bentalla y la barilla de hierro, otro de media naranja con res mecheros en triángulo el otro de tres mecheros uno cerca de otro con su bantalla cadenilla de tenaçaz y por el asiento una benera grande.
- Yten un aguamanil grande dorado liso a manera de cántaro con una sierpe con pico y a las espaldas un mascarón con una argolla con dos asas y su tapador con una bellota por tirador.
- Yten tres acheros de plata dorados con sus mecheros en quadros y sus pies de asiento.
- Dos fuentes grandes lisas doradas de dentro y fuera con las armas de Su Excelencia.
- Yten otras dos fuentes grandes doradas por de dentro y fuera lisas con armas de Su Excelencia.
- Yten otra fuente grande dorada y doblada que encaja una en otra con figuras y relieves y trofeos del conde de Fuentes.
- Yten otra fuente grande de montería dorada por de dentro y fuera con quatro mascarones en la falda con armas de Su Excelencia.
- Yten otras cuatro fuentes pequeñas doradas por de dentro y fuera para dar agua manos a la grande las dos con dos cañones para salir el agua.
- Yten otras dos fuentes haovadas doradas por dentro y fuera.
- Yten otra fuente grande dorada por dentro y fuera de relabrada de relieve de figuras.
- Yten otra fuente grande de plata blanca con dos asas para levantar la mesa.
- Yten otras dos fuentes de plata blanca medianas una mayor que otra de manera que en todas son diez y nueve fuentes grandes y pequeñas doradas y blancas las que se entregan al dicho Juan García en Madrid que arriba ba dicha.
- Yten dos aguamaniles grandes dorados y lisos y iguales gravados los pies con mascarón cada uno en el pico y relieves en el cuello con sus asas y unos niños en cada uno.
- Yten otro aguamanil grande dorado con figuras de relieve con dos cavezas de ninfas a los lados la una en el asa y la otra en el pico y gravados con sus asas y tapador a manera de tapador.
- Yten otros dos aguamaniles grandes dorados y grabados con sus pies y asas.
- Yten otro aguamanil grande y dorado y labrado con su asa.
- Yten otro aguamanil con figuras de relieve dorado con su asa.
- Yten otros dos aguamaniles dorados lisos a manera de jarros con sus picos y tapador, de manera que en todo son nueve aguamaniles los que se le entregaron al dicho Juan García los cinco labrados y los cuatro a modo de jarros con sus tapadores y picos.
- Yten catorze candeleros butios con los mecheros ochavados.
- Yten otros quatro candeleros butios chatos pequeños con mecheros redondos.
- Yten catorze salvas doradas por de dentro y fuera de buelta con arma en medio las dos mayores que las demás.
- Yten otras dos salvas blancas y iguales con armas de Su Excelencia.
- Yten otras tres salvas de buelta y pie alto doradas por de dentro y fuera sin armas.
- Yten tres copones de pie más alto lisas dorado por de dentro y fuera de hechura a manera de salva de manera que con los dichos tres copones son veinte y dos salvas las que se le entregaron al dicho Juan García, las veinte doradas y las dos blancas.
- Yten veinte candeleros grandes de plata con sus cañones gruesos todos y iguales que pesa cada uno a tres libras de Génova cada uno.
- Yten un taller dorado grande con relieves y esmaltes que tiene ocho piezas a la redonda que son quatro azeyteras y binajeras con sus tapadores y quatro pimenteros y azucareros cubiertos con sus chapiteles y en medio tres

- piezas que encaja en una en otra que son dos saleros y un torillo para palillos por remate y todas piezas con sus óbalos y ocho pies de tigre y por asiento de cada pie una bola.
- Yten otros dos talleres dorados por de dentro y fuera con sus cinco piezas cada uno que son salero, azucarero, pimentero aceytera y binagrera y en los tableros del taller sus cinc encajes y en el medio las armas de Su Excelencia.
 - Yten otro taller pequeño dorado por de dentro sólo con sus cinco piezas doradas, açucarero, pimentera, salva, aceytera y binagrera.
 - Yten dos talleres grandes dorados por de dentro y fuera con quatro botones por pies y dos saleros con sus dos tapadores cada uno, ala grande.
 - Yten otros dos talleres pequeños, ala grande dorados y un salero cada uno con su tapador.
 - Yten otro taller dorado y gravado, ala grande con dos saleros.
 - Yten dos saleros grandes dorados quadrados lisos.
 - Yten cinco jarros dorados lisos, los tres iguales y los dos mayores.
 - Yten otro jarro pequeño dorado liso.
 - Yten dos blandoncillos medianos de plata blancos con sus armas.
 - Yten ocho platos reales uno algo mayor que los demás y los demás yguales.
 - Yten quarenta platos bastardos que pesan a quarenta onzas cada uno.
 - Yten veintidos flamenquillas.
 - Yten cien trincheros con armas.
 - Yten un trincherero más que dejó de entregar a Domingo Biña Platero de los ochenta y seis que le estaban encargados en el ynbentario antes deste que no le entregé más de ochenta y cinco.
 - Yten tres braserillos de mesa enrrajados con armas de Su Excelencia.
 - Yten dos confiteras doradas por de dentro y de fuera con su apartamento cada una y su cuchar en cada uno.
 - Yten otra confitera grande de plata blanca sin chuchar ni apartamento
 - Yten otra confitera pequeña dorada por de dentro y fuera con su apartamento y sin chuchar.
 - Yten dos palmatorias con dos tijeras de espavilar con sus cadenas y cabos.
 - Yten otra palmatoria pequeña con su cabo y mechero y tenacillas con una cadenilla.
 - Yten una binajera con su tapador dorada.
 - Yten quatro salserillas de plata blanca las quatro con asas dos mayores que otras dos y quatro con picos.
 - Yten otra escudilla de plata blanca con asa.
 - Yten dos naranjeras, la una con un cabo redondo y la otra con un cabo labrado corto.
 - Yten una paletilla de sal.
 - Yten tres cucharones de maestresala, dos iguales y otro más pequeño.
 - Yten quatro oberos con quatro cucharitas blancas.
 - Yten tres cucharitas pequeñas.
 - Yten dos cazuelas de plata blanca.
 - Yten un calentador de plata labrada.
 - Yten dos garrafillas de plata de un tamaño con sus pies y otras dos que hay sin pies.
 - Yten un frasquillo de plata dorado y labrado con dos figuras a los lados y otra en el tapador con su cadenilla blanca.
 - Yten quatro frascos de plata grandes blancos por de fuera y dorados por dentro con sus chapas y una llave y sus tapadores.
 - Yten seis cucharas doradas y seis tenedores, los quatro de a cinco dientes y los dos de a cuatro.
 - Yten cincuenta y dos cucharas blancas, que las dos eran doradas y se han vuelto blancas.
 - Yten cincuenta tenedores todos de a cuatro dientes de plata blanca.
 - Yten una cadenilla de plata blanca con su asa.
 - Yten un bernegal de plata dorado por de dentro y fuera con una espiga esmaltada.
 - Yten un barrillillo grande con dos picos de beber a modo de nave"

DOCUMENTO 4

ADA, Caja 249, exp. 2 s.f. 7 de mayo de 1630, "Ymbentario de la plata labrada blanca y dorada que tiene en su poder Pedro López, repostero del conde mi señor.

Plata blanca

- Primeramente se le entregó 38 platos grandes bastardos todos con las armas de Su Excelencia.
- Mas 8 platos reales, uno algo mayor que los demás, todos con las armas de Su Excelencia.
- Mas 22 flamenquillas, dos sin armas
- Mas 123 trincheros con las armas de Su Excelencia.
- 2 caquelas de plata con sus armas.
- Mas 6 braserillos los tres grandes enrejados con sus asas y otros dos pequeños y otro más pequeño todos de una una echura.
- 2 salbas blancas con las armas.
- Una fuente grande labrada la falda de figuras de relieve con dos asas para alçar la mesa.
- Mas otra fuente de plata blanca con las armas de Su Excelencia.
- Mas 20 candeleros grandes con sus cañones gruesos todos iguales con las armas.
- 22 candeleros bugíos, los 14 con los mecheros ochavados y los 4 chatos pequeños con mecheros redondos y los otros 4 restantes de los cofres de camino.
- 2 blandones de plata grandes con sus cajas.
- Más dos blandoncillos de plata pequeños con las armas de Su Excelencia.
- Dos platos de espavilar con sus cabos y tixeraras de espavilar pegadas a ellos con su cadena todo de plata.
- Una cazilla aobada para el açucar y mis que se da al que ministra.
- Una palmatoria pequeña con su cabo mechero y tenacillas con su cadena.
- Tres candiles de plata, el uno de pie alto con su pantalla, una mechadera y tenacillas de espavilar con su cadena, todo de plata exceto la barilla. El otro media naranja con tres mecheros en triángulo de pie alto con su cadena y tenacillas todo de plata. El otro de pie alto de una venera con tres mecheros pegados uno cerca de otro con su pantalla.
- Quatro salserillas con dos piezas y dos asas cada una.
- Tres escudillas con dos asas cada una.
- Mas otras cuatro escudillas.
- Dos naranjeras, una con cabo labrado y otra con el redondo corto.
- Tres cucharones grandes para el maestre sala.
- Una medida de onças de plata que se hizo aquí en Roma.
- Quatro oberos.
- Cinco cucharillas para los overos.
- Una paletilla de echar sal.
- 43 "cucharas blancas con una un poquito dorada.
- 43 "tenedores blancos de a quatro dientes.
- Un calentador de plata con su cabo y tapador enrejado.
- Una confitera blanca con su tapa con apartamiento sin cuchar.
- Mas 5 ollas de plata para conserbas las dos grandes y las dos medianas y la otra menor.

Plata dorada

- Primeramente un aguamanil grande dorado liso a manera de cántaro con una serpe por pico y a las espaldas un mascarón con una argolla con dos asas y tapador con una bellota.
- Mas dos aguamaniles grandes dorados lisos iguales grabados los pies con un mascarón cada uno en el pico y relieves en el cuello con sus asas y unos niños cada uno.
- Mas otro aguamanil grande dorado con figuras de relieve con dos cabezas de ninfas a los lados, la una en el asa y la otra en el pico gravado con sus asas y tapador.
- Mas otros dos aguamaniles grandes dorados y grabados con sus pies y asas.

- Mas dos aguamaniles con figuras de relieve dorados con sus asas.
- Mas otros dos aguamaniles dorados lisos a manera de jarros con sus picos y tapador.
- 6 jarros dorados lisos los tres iguales y los dos mayores y el otro pequeño.
- Dos fuentes grandes lisas doradas dentro y fuera con las armas de Su Excelencia.
- Más otras dos fuentes grandes doradas dentro y fuera con las armas de su excelencia.
- Más otra fuente grande dorada y doblada que encaja una en otra con relieve de figuras en esquadrones y trofeos con un rótulo en alabança del conde de Fuentes.
- Más otra fuente grande dorada dentro y fuera con quatro mascarones en la falda con figuras de montería y relieve con las armas.
- Más otras quatro fuentes pequeñas doradas por dentro y fuera para dar aguamanos a la grande las dos con dos caños para salir el agua.
- Más otras dos fuentes ochavadas doradas dentro y fuera sin armas.
- Más otra fuente grande dorada dentro y fuera labrada de figuras de relieve.
- Seis acheros de plata dorados con sus mecheros en quadros aobados y sus pies de asiento.
- Siete tenedores dorados los tres de a cinco dientes y los demás de a quatro.
- Seis cucharas doradas.
- Dos saleros grandes dorados quadrados.
- Dos confiteras doradas con sus tapas apartamientos y cucharas con sus dientes.
- Dos binaxera dorada con su tapador.
- 14 salbas doradas dentro y fuera con armas en medio las dos mayores que las demás.
- Más otras tres salbas doradas dentro y fuera con su pie alto sin armas.
- Más tres copones de piernas altos lisos dorados por dentro y fuera de echura a manera de salbas
- Un taller grande dorado con relieves y esmaltes que tiene ocho piezas a la redonda que son quatro azeiteras y vinagreras con sus tapadores y quatro pimenteros y açucareros cubiertos con sus chapiteles y en medio tres piezas que encaja una en otra que son dos saleros y un torillo para palillos por remate y todas piezas con sus óvalos y el taller ocho pies de tigre por asiento y en cada pie una bola.
- Otros dos talleres dorados dentro y fuera con sus cinco piezas cada uno que son açucarero, salero, pimentero, açeitera y binagrera y en los tableros del taller sus cinco encajes y en el de medio las armas.
- Más otro taller pequeño dorado por de dentro con sus cinco piezas doradas que son salero, açucarero, pimentero, açeitera y binagrera.
- Más dos talleres grandes dorados por dentro y fuera con quatro botones por pies y dos saleros cada uno con sus tapadores ala grande.
- Más dos talleres pequeños ala grande dorados con un salero y tapador en cada uno.
- Más otro taller dorado y gravado ala grande con dos saleros.
- Un pie y una uña de la gran bestia con un vaso dorado de plata encajado en el remate de la rodilla de dicha pierna.

Plata de camino que está en los cofrecillos en el peludo negro

- Dos fuentes aobadas doradas en medio y la orilla un brasero.
- Una confitera.
- Una escudilla dorada por dentro con su tapador.
- Un frasco ochavado con su tapador doradas esquinas.
- Otra confitera cuadrada con quatro apartamientos.
- Un jarro con su tapador dorado a trechos.
- Salero, pimentero y açucarero blanco.
- Otro açucarero grande con su tapador y un cascabel por remate.
- Tres vasos dorados que encajan dorados dentro.
- Una pieza dorada dentro y fuera con dos asas rastreado llana con una bellota en medio.
- Una ollita abellanada blanca.
- Otra pieza dorada dentro y fuera a modo de campanilla con gradas a la redonda y un ovo azul en medio.
- Otra taza blanca con una asa llana.
- 8 flamenquillas.
- 10 trincheros chicos, los dos más pequeños.
- Quatro cucharas, quatro cuchillos, quatro tenedores con los cabos labrados y dorados con figuras.

- Azeitera y vinagrera todo junto a modo de un frasco.
- Tres salbas una chica obada.
- Un barquillo dorado a modo de concha.
- Un salero dorado con quatro pies a modo de ninfas.
- Una pieza blanca abellanada con dos asas a modo de rosca.
- Una con su jarro compañera de la otra.
- 8 tenedores de a cuatro dientes y ocho cucharas todo blanco.
- Ocho cuchillos.
- Dos candeleros al oratorio con sus listas doradas.
- Tres confiteras diferentes, una dorada pequeña con cuatro apartamentos quadrada, otra redonda blanca con su apartamento y cuchara y otra blanca sin cuchara.

Plata de la Botillería

- Primeramente, una bacía grande de plata con las armas de Su Excelencia.
- Mas un banco de plata aforrado en madera con armas de Su Excelencia.
- Mas una urna de plata con las armas de Su Excelencia.
- Mas tres cantimploras grandes con sus cubos de plata todos con las armas de Su Excelencia.
- Mas otras dos cantimploras medianas con sus cubos de plata con las armas de Su Excelencia.
- Mas otras dos cantimploras pequeñas con sus cubos pegados uno en otro con sus asas a manera de aguaderas con las armas de Su Excelencia.
- Mas otras dos cantimplorillas con sus cubos todo de plata blanca con sus pies y son amas de otras dos que hay sin pies que no se le encargan porque sirven en la cámara de mi señora.
- Mas quatro frascos de plata grandes blancos por de fuera y dorados por dentro con sus chapas y llaves y tapadores.
- Mas un frasquillo mediano de plata dorado y labrado con dos figuras a los lados y otra en el tapador con su cadenilla de plata blanca.
- Mas una calderilla de plata blanca con su aro y asa y una sortija arriba por remate.
- Mas un bernegal de plata dorado dentro y fuera con un obado esmaltado de azul y blanco en medio y seis óbalos fuera de lo mismo y el pie de tornillo.
- Mas un barrilillo grande de plata con dos picos de beber a modo de nave todo blanco con un mascarón a un caño.
- Mas dos ollitas llanas y lisas doradas dentro y fuera.
- Mas una ollita con dos caños, el uno a modo de teja y el otro largo pequeño redondo.
- Mas una bentosa de plata blanca mediana.
- Más otras dos garrafillas a modo de cantimplora sin cubos".

DOCUMENTO 5

Inventario de la plata del VI conde de Monterrey realizado tras su muerte, AHPNM prot. 7684 f. 302 v.- 304v.

"En la villa de Madrid a veinticuatro días del mes de abril año mil seiscientos y cinquenta y tres prosiguió con el dicho ynbentario en la forma y manera siguiente.

Platta

- Primeramente treinta trincheros pequeños de plata con armas.
- Más quatro platos de plata medianos con sus Armas.
- Más dos confiteras de plata doradas con su cuchara dentro.
- Un taller grande de plata sobredorado con una chapa de acero y el asiento dorado y esmaltado que tiene doze piezas.
- Más otros dos talleres dorados lissos con cinco piezas cada uno y el asiento dorado y liso en sus cajas de madera.
- Más dos fuentes de plata doradas lisas con un forro de la misma hechura.
- Más dos fuentecillas aobadas con el perfil dorado y dos jarros con ellas de la mesma calidad.
- Más dos fueues redondas labradas con racimos de ubas y otras figuras con sus jarros todo blanco.
- Más dos fuentes aobadas labradas de relieve con sus dos jarros de la misma manera y echura todo blanco.
- Más una fuente labrada redonda con trozos lissos y dos aldavas toda blanca con escudos y armas de Su Excelencia.
- Más otra fuente sobredorada por ambas partes labrada con relieves de montería y quatro ángeles alrededor della con su jarro con armas de Su Excelencia.
- Más otra fuente sobredorada por ambos lados con relieves de peces marítimos con su jarro de la misma manera y armas de Su Excelencia.
- Más doze cucharas de plata.
- Más doze thenedores de plata.
- Más seis salbillas las quatro grandes y las dos pequeñas.
- Más tres paneteras sobredoradas, las dos con su salero y pimentero a los lados y la una solo con salero.
- Más ocho alvarelos de plata para quando sirven conserbas.
- Más dos cucharones de plata grandes el uno de los dos con abujeros para exprimir limón.
- Más dos caçoelas de plata, una grande y otra mediana.
- Más dos salsieras de platas con sus picos.
- Más quatro escudillas de plata para el caldo.
- Más una olla de plata para el caldo.
- Más seis oberos de platta.
- Más dos cubos de plata grandes con sus cantimploras de propio.
- Más dos corchos de tres garrafas cada uno con sus manos de plata sin garrafas.
- Más dos cántaros medianos de plata con sus tapadores.
- Más trece candeleros grandes de plata con sus armas.
- Más un plato con sus tijeras de espavilar, Cavo y cadenilla de plata.
- Más un calentador de cama de plata.
- Más un cojedor para la lumbre con su cabo de plata.
- Más una jarra, la boca grande con dos asas con su tapador y cadenilla de plata y el pie a modo de urna.
- Más seis acheros de plata dorados.
- Más otro cojedor de plata con su regadera de plata y palo descova de plata.
- Más un brasero de plata grande liso con su pala de plata.
- Más otra vacía que sirve de brasero grande y es para baçia de la hurna ariva dicha.
- Más dos cubas de plata que sirven de brasero con sus asas.
- Más otro brasero mediano liso de plata.
- Más dos azafates asbados de plata de echura de cestos con sus asas a los lados.
- Más dos heladores de plata con sus pies y arriba con sus corredores y colunicas de plata.
- Más un tocador de ébano tachonado de plata con todas las cajitas y moldes que tiene dentro y el incensario de plata.
- Más un perfumador de plata con todas sus piezas y al remate quatro leones con una rosa encima.
- Más otro perfumador algo menor que el de ariva con todas sus piezas.
- Más una pililla y con un niño al lado y los pasos de la passión de nuestro Señor alrededor todo de plata.
- Más quatro blandones de plata medianos con todas sus piezas y estos son los que an de yr a Salamanca.

- Más seis triángulos de tres luces cada uno.
- Más quatro cántaros de plata grandes que también an de servir para la Concepción de Recoletas agustinas de Salamanca.
- Más un pie con su uña de la gran bestia con pie y taça sobredorado.
- Más dos bazías con sus dos aguamaniles para quitar la barva.

Y en este estado se quedó oy el dicho dicho ynbentario para proseguirle. Y lo firmó Ario Dante como tal guardarropa y se hizo cargo de los dichos bienes y fueron presentes por testigos don Miguel Sotelo y don Francisco de Ochoa”.

DOCUMENTO 6

AHPNM prot. 7684 f.360 r.-365 v.

“Peso de la plata blanca que quedó por fin y muerte de señor conde de Monterrey.

- Pesa un brasero grande de plata de hechura de urna con quatro bolas por pies quatro asas con sus artesones y mudetes y su bacía con dos asas y su badil con el cavo gueco toda la dicha plata 159 marcos, 2 onzas y 7 ochavas. Montan a la ley de de 65 reales 9.708 reales de plata.
- Pesa un cestón de plata aovado y recalcado con un quadro por pie 22 marcos, 7 onzas y 5 ochavas y media, motan a la ley 1.492 reales y medio de plata.
- Pesan dos Costones aobados y recalcados con sus dos asas cada uno iguales 26 marcos, 1 onza y 3 ochavas, montan a la dicha ley 1.701 reales de plata.
- Pesa dos cubos grandes redondos con sus pies y dos asas cada uno y dos cantimploras dellos mismos iguales sin tapadores con armas 61 marcos, 4 onzas y 1 ochava, monta a la dicha ley 3.998 reales de plata.
- Pesa un cántaro de plata grande con su tapador y dos asas con pie con un escudo de armas sobrepuesto con una pipa abajo con su llave que es de un leoncillo 56 marcos, 1 onza y 6 ochavas, montan a la dicha ley 3.654 reales de plata.
- Pesa un cántaro de plata liso con su tapador y assa alto de gollete 15 marcos, 3 onzas y 2 ochavas, montan a la dicha ley 1.001 reales de plata.
- Pesa otro cántaro de plata más pequeño corto de gollete con su asa y tapador, el tapador con cadena 12 marcos, 7 onzas y 6 ochavas, montan a la dicha ley 843 reales de plata.
- Pesa un brasero de hechura de urna con tres garras grandes por pies y dos asas con sus mascarones y su bacía con dos asas todo de plata 40 marcos, 1 onza y 5 ochavas, montan a la dicha ley 2.613 reales de plata.
- Pesan dos cubos de plata redondos con sus aros levantados dellos mismos y un quadro por pie con sus assas yguales 39 marcos, 2 onzas y 6 ochavas, montan a la dicha ley 1097 reales de plata.
- Tendrán de plata dos ollitas redondas que están clavadas en las bacías la una tiene dos asas, 3 marcos poco más o menos que montan 195 reales de plata.
- Pesa un velador alto con su pie en basamento tabla de arriba con dos chapas ochavado que tiene un corredor de balaustres caval 36 marcos, 4 onzas, 3 ochavas que montan a la dicha ley 2.375 reales y medio de plata.
- Pesa otro belador de la misma echura que el de arriba de plata con otras tantas piezas 37 marcos, 1 onza y 7 ochavas, montan a la dicha ley 2.420 reales de plata.
- Pesan dos frasqueras de plata que cada una tiene tres cubos juntos con un cabo en medio con armas yguales soldadas con estaño 25 marcos, 2 onzas y 4 ochavas, montan a la dicha ley 1.645 reales de plata.
- Pesa un perfumador redondo de cuatro piezas cincelado con cuatro leoncillos por pies, cuatro asas, cuatro bichas calado 18 marcos, 6 onzas y 6 ochavas, montan a la dicha ley 1.225 reales de plata.
- Pesa otro perfumador pequeño de cuatro pie-

- zas y tres jarras por pies cincelado y calado, 7 marcos, 2 onzas, montan a la dicha ley 471 reales de plata.
- Pesa un calentador redondo con su tapador calado y cavo 8 marcos, 3 onzas, montan a la dicha ley 544 reales de plata.
 - Pesa un calentador redondo con su cañón largo atornillado por el medio sin tapador, 12 marcos, 1 onza y 2 ochavas, montan a la dicha ley 790 reales de plata.
 - Pesa un fuente grande redonda cincelada con dos asas 33 marcos, 7 onzas y 4 ochavas, monta a la dicha ley 2.206 reales de plata.
 - Pesan dos fuentes aovadas y dos aguamaniles del mismo género con sus asas todos cincelados de figura de relieve, las fuentes con unas puntas alrededor chapadas alrededor 63 marcos, 4 onzas y dos ochavas, montan a la dicha ley 4.129 reales y medio de plata.
 - Pesan dos fuentes redondas y iguales y dos aguas maniles de hechura de rezimos con sus asas enredadas y las fuentes cinceladas de hojas de parra y racimos 36 marcos, una onza y 6 ochavas, montan 2.354 reales.
 - Pesa un cogedor de basura con su mango largo que tiene siete chapas, tornillos y tachuelas y una regadera con su asas arriba, tapador engoznado con su pico y bola y un cañón largo ochavado que sirve de palo de escoba, 36 marcos, 2 onzas, 2 ochavas, montan a la dicha ley 2.358 reales de plata.
 - Pesan dos fuentes aovadas y iguales con su moldura al canto y dos jarras con sus pies, picos y asas con los extremos dorados 15 marcos, 5 onzas y 5 ochavas, montan a la dicha ley 1.020 reales y medio de plata.
 - Pesa una palancana aovada de bocados mediana con armas 7 marcos, 1 onza, 1 ochava, montan a la dicha ley 464 reales de plata.
 - Pesa otra palancana de la misma echura que la de arriba menor abollada con armas 6 marcos, 4 onzas y dos ochavas, monta a la dicha ley 424 reales de plata.
 - Pesa un jarro de pico assa y pie con tapador engoznado con un escudo de armas en el gollite 6 marcos, 4 onzas y dos ochavas, montan a la dicha ley 424 reales de plata.
 - Pesa otro jarro menor de la misma echura con armas abaxo 6 marcos, 6 onzas y 3 ochavas, montan a la dicha ley 442 reales de plata.
 - Pesan 24 platos medianos y iguales el ylo abaxo con armas 90 marcos, 6 onzas y 4 ochavas, montan a la dicha ley 5.903 reales de plata.
 - Pesan 30 platos trincheros el ylo abaxo y iguales con armas 43 marcos, 3 onzas y 4 ochavas, montan a la dicha ley 2.823 reales de plata.
 - Pesan 13 candeleros de plata redondos grandes con sus mecheros con cera dentro 41 marcos, 7 onzas y 2 ochavas, montan a la dicha ley 2.724 reales de plata.
 - Pesa una cazuela redonda grande de plata con sus dos asas lisas 3 marcos, 3 onzas y 7 ochavas, montan a la dicha ley 226 reales de plata.
 - Pesa otra cazuela más pequeña con dos asas 1 marco, 3 onzas y 4 ochavas y media, montan 93 reales de plata.
 - Pesa una olla con dos asas y su tapador sin remate 3 marcos y 3 onzas y media ochava, montan a la dicha ley 220 reales de plata.
 - Pesan 8 conserveras de plata redondas con sus bordes al canto con armas y iguales 7 marcos, 2 onzas y 2 ochavas y media, montan a la dicha ley 473 reales de plata.
 - Pesan 6 farolillos de a tres cornicopias cada una con su arandela y mechero 13 marcos, 5 onzas y 7 ochavas, montan a la dicha ley 892 reales de plata.
 - Pesan 4 escudillas de plata y iguales con sus dos asas cada una con armas 2 marcos y 2 onzas y 4 ochavas, montan a la dicha ley 150 reales de plata.
 - Pesa 2 perejileras de plata con sus dos picos y orejeras cada una 1 marco y 6 onzas y 5 ochavas, montan a la dicha ley 108 reales de plata.
 - Pesan cinco overos de plata con sus pies y armas 1 marco, 6 onzas y 5 ochavas, montan a la dicha ley 119 reales de plata.
 - Pesan 12 cucharas desiguales y 12 tenedores de cuatro púas cada uno también desiguales 3 marcos, 3 onzas y 5 ochavas, montan a la dicha ley 224 reales de plata.
 - Pesan dos cucharones de plata, el uno mayor que el otro, el grande abujereado, 1 marco, 4 onzas y media ochava, montan a la dicha ley 98 reales de plata.
 - Pesa un plato de despabilar con cuatro tijeras y cadena dos marcos, 3 onzas y 1 ochava, montan 155 reales y medio de plata.
 - Pesa un taller grande de diez piezas con sus tapadores y remates y rejillas y encima del sa-

- lero un torillo sobrepuesto de esmaltes todo dorado 62 marcos y 8 ochavas, montan a razón de plata blanca 4.032 reales de plata.
- Pesan dos talleres grandes de plata de seis piezas cada uno, las tablas con sus pies de carteles con sus cuadrados de encajes con tapadores y remates dorados con armas 41 marcos, 4 onzas y 2 ochavas, montan a la dicha ley 2.699 reales de plata.
 - Pesan dos talleres cuadrados con dos picillas de pimentero y salero con tapadores encima dorados 15 marcos 5 onzas y 5 ochavas, montan a la dicha ley 1.020 reales y medio de plata.
 - Pesa una tabla de taller cuadrada dorada con un salerico enzima con tapador y armas 4 marcos, 4 onzas y 1 ochava, montan a la dicha ley 293 reales y medio de plata.
 - Pesan 6 blandonzillos de plata dorados con sus cañones largos de 4 medios iguales 38 marcos, 3 onzas y 1 ochava, montan a la dicha ley 2.495 reales de plata.
 - Pesan dos confiteras de plata redondas con sus tapadores y apartados dorados y una cuchar blanca toda de plata 20 marcos, 5 onzas y 4 ochavas, montan a la dicha ley 1.344 reales de plata.
 - Pesan dos fuentes redondas doradas con su hilo al canto y un jarro liso con su pico, asa y pie todo dorado con armas 23 marcos, 5 onzas, montan a la dicha ley 1.535 reales de plata.
 - Pesan 4 salvas redondas y iguales con sus molduras al canto y pie doradas con armas 18 marcos, 6 onzas y 3 ochavas, montan a la dicha ley 1.222 reales de plata.
 - Pesan dos salvas redondas pequeñas con armas doradas 8 marcos y 5 ochavas, montan a la dicha ley 525 reales.
 - Pesa una fuente redonda y un aguamanil dorado cincelado de relieve con su tapador, el aguamanil la fuente con 4 serafinillos y el aguamanil con dos, 20 marcos, 1 onza y 3 ochavas, montan a la dicha ley 1.311 reales de plata.
 - Pesa una fuente redonda y un aguamanil con su pie pico y asa grande dorado y cincelado con armas 19 marcos, 3 onzas y 6 ochavas, montan a la dicha ley 1.265 reales de plata.

Todas las dichas partidas van bien y fielmente pesadas por el contraste y marcados desta Villa y en fee dello lo firmé en Madrid a 11 de mayo de 1653. Francisco de Nápoles Mudarra. Concuenda con la fee del contraste que está en estos autos en papel común y se sacó en sello quarto conforme se manda por la pregmática y concuerda con su original y lo firmé en Madrid a 12 de mayo año de 1653”.



Fig. 1. Candelero de bronce con el escudo de los VI condes de Monterrey. Convento de monjas agustinas recoletas, Salamanca. Fotografía del autor.



Fig. 2. Cirial de bronce con el escudo de los VI condes de Monterrey. Convento de monjas agustinas recoletas, Salamanca. Fotografía del autor.



Fig. 3. Custodia de plata. Convento de monjas agustinas recoletas, Salamanca. Fotografía del autor.

PLATERÍA MONUMENTAL

Jesús Rivas Carmona, *Universidad de Murcia*

jrivas@um.es

En el amplio repertorio de la platería son frecuentes las piezas de tamaño pequeño, a veces sin ni siquiera alcanzar los 30 cm de altura, circunstancia que sería la única que pudiera contemplarse para justificar esa tradicional consideración de “arte menor”. Ciertamente, hay mucha platería de pequeño formato, incluso uno de los tipos más significativos y abundantes de la misma, como es el cáliz, da perfecto ejemplo de ello¹. Pero igualmente valdrían otros muchos objetos de función litúrgica, de la misma manera que tantas piezas de carácter civil. El hecho de que la platería tuviera una de sus principales especialidades en los objetos de uso o servicio propicio ese repertorio de tamaño reducido. Lógicamente, tal clase de obras no precisaba de mayores dimensiones, pues así convenía a su funcionalidad. Desde luego, el cáliz bien lo ilustra, ya que al aumentarse su tamaño normal se dificultaría su manejo y, consecuentemente, no sería adecuado para su uso; en definitiva, no sería operativo.

Paralelamente, a esta platería de utilidad hay otra de aparato, que sobre todo se corresponde con la platería religiosa. En este caso el tamaño se rige por otra escala, dado que ofrece mayores dimensiones y hasta puede adquirir un sentido de grandeza, denotando incluso un claro carácter de monumentalidad. A pesar de esa abundancia de la platería menor, que constituyó la labor más cotidiana de los plateros, éstos dominaban también la obra de gran escala, por lo que algunos no tuvieron ninguna dificultad en trazar retablos, portadas y hasta edificios, evidenciando que podían hacer frente, sin problema, a las soluciones con escala propia de la arquitectura². Y, de otro lado, no deja de ser menos revelador que los retablistas y los arquitectos diseñaran obras de platería³. En fin, tan características de la platería, como esas piezas de pequeño tamaño, son las creaciones grandiosas y monumentales, si bien no resultan tan numerosas como aquéllas. Pero este número menor se compensa sobradamente con su relevancia y significación, hasta alcanzar a ser frecuentemente obras de especial lucimiento y espectacularidad; por supuesto, por su tamaño, aunque igualmente por sus

¹ Así lo manifiestan los cálices de diversas épocas que figuraron en la exposición “El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata”. Como máximo, algunos de ellos tienen una altura de 28 cm. Ver CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, Fundación Cajamurcia y Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006, pp. 20-43.

² RIVAS CARMONA, Jesús, “Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2001*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, pp. 211-229.

³ RIVAS CARMONA, Jesús, “Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 379-393.

despliegues, por lo común de tipo arquitectónico⁴. Ciertamente, a la altura de la arquitectura, como muy bien revela el caso del revestimiento de platería del conopio que acoge la imagen de Santo Domingo en su capilla de la Catedral calceatense, en La Rioja, una obra mexicana del siglo XVIII⁵. Esta coexistencia con la arquitectura se advierte asimismo en el camarín de la Virgen de Arantzazu, en Oñate, cuya hornacina de dos metros y medio de alto se forró completamente de platería repujada, como digno marco de la titular, en ese mismo siglo XVIII⁶. Igualmente representativo es el antiguo dosel de la Virgen del Pilar de Zaragoza, aunque de menor altura, si bien sobrepasa el metro y medio con su nichal y su ostentoso remate⁷. Pero esta relación con la arquitectura no se limita a meros revestimientos, como en esos casos, pues la obra de platería con su arquitectura puede integrarse en un conjunto arquitectónico y completarlo de tal modo que incluso llega a convertirse en su principal protagonista o en referencia fundamental de su desarrollo espacial. Esto se hace especialmente patente en la capilla de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo con el trono de plata de su titular, que realizó el platero italiano Virgilio Fanelli⁸. Formado por grupos de columnas que sustentan un arco de adornado con ángeles y rayos, focaliza el espacio de dicha capilla desde su ubicación en el medio punto que centra su frente, al tiempo que sirve de maravilloso enlace

⁴ Para la relación de la platería con la arquitectura ver RIVAS CARMONA, Jesús, “La arquitectura de la platería”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2014*, Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 469-486. Asimismo GALERA ANDREU, Pedro Antonio, “Custodia es Templo rico... La Arquitectura en plata”, en ANGUIA HERRADOR, Rosario (com.), *Maestros Plateros de Jaén*, Catálogo de la exposición, Jaén, 2017, pp. 51-66. Otros importantes estudios al respecto son los de SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible”. *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga* (Málaga), nº 16 (1995), pp. 139-155, HEREDIA MORENO, María del Carmen, “Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio”, *Archivo Español de Arte* (Madrid), nº 304 (2003), pp. 371-388 y “Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de plata labrada”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 193-211 o VARAS RIVERO, Manuel, “Francisco de Alfaro y la teoría arquitectónica: las custodias procesionales de Marchena, Écija y Carmona”, *Laboratorio de Arte* (Sevilla), nº 17 (2004), pp. 173-188, “Francisco de Alfaro y el miguelangelismo arquitectónico”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 709-724, “Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera. Apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo XVI y primer tercio del XVII”, *Laboratorio de Arte* (Sevilla), nº 19 (2006), pp. 101-121 y “El lenguaje arquitectónico en los portapaces bajoandaluces del Manierismo: la influencia de los tratados”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 561-577.

⁵ ARRÚE UGARTE, Begoña, “El tesoro de platería de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada”, en AZOFRA, Eduardo (ed.), *La Catedral Calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*, Santo Domingo de la Calzada, 2009, p. 253.

⁶ MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, “Camarines, tronos y peanas marianas en Guipuzkoa”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2009*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 530-535.

⁷ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, T. II, pp. 169-170.

⁸ NICOLAU CASTRO, Juan, “La maqueta del trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo”, *Academia* (Madrid), nº 83 (1996), pp. 273-284 y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José, “Alhajas, Ropas y el trono de la Virgen del Sagrario, obra del platero italiano Virgilio Fanelli”, *Toletana* (Toledo), nº 29 (2013/2), pp. 290-304.

con los recintos que hay detrás⁹. En definitiva, el trono de plata se erige en elemento esencial y dominante del conjunto arquitectónico, sin desdeñar en él.

El sentido de monumentalidad se hace manifiesto en las custodias procesionales del Corpus Christi, que pueden llegar a tener los 3 metros de altura o más¹⁰. En efecto, con tal dimensión se multiplica por más de 10 veces lo que representa un cáliz. Basta con citar la magna custodia de la Catedral de Sevilla para hacerse una cabal idea de ello¹¹. Incluso su tamaño puede acrecentarse notoriamente con el añadido de basamentos o peanas, con lo que a veces casi se duplica su altura¹². Así lo acredita la custodia de la parroquia de Santa Cruz de Écija, una obra renacentista de Francisco de Alfaro que se eleva sobre un ostentoso trono neoclásico con grandes volutas¹³, que prácticamente es tanto como su cuerpo principal. Pero aún se realza más la presencia de la custodia con el propio adorno del paso, que en el caso de Cádiz incorpora unos vistosos frontales, componiendo un espectacular y grandioso conjunto de platería¹⁴. Estos ejemplos españoles no deben hacer olvidar una obra tan significativa de Hispanoamérica como la custodia de andas de la Catedral de Cuzco, que se conforma como un templete cuadrado con arcos y cúpula, cuya arquitectura se inviste de un particular sentido de monumentalidad, tanto por su robustez como por su tamaño. Por una u otra circunstancia evoca el cuerpo de campanas de una torre¹⁵. En verdad, puede considerarse una colosal obra de plata.

Si las custodias del Corpus Christi ejemplifican bien lo monumental, aún mejor lo expresan los aparatos o tronos erigidos para esa festividad y su octava o para otras ocasiones, dispuestos normalmente como ostentosos triunfos de la Eucaristía¹⁶. En efecto, en catedrales y otras iglesias mayores de España se hizo frecuente en época barroca la erección de esos grandiosos montajes de platería en torno al altar mayor, hasta el punto de conformar una

⁹ RIVAS CARMONA, Jesús, "Los artistas plateros...", pp. 389-392.

¹⁰ SANZ SERRANO, María Jesús, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1978, p. 16, *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, Cajasur, 2000, p. 20 y *La Custodia de la Catedral de Cádiz*, Cádiz, 2000, p. 9.

¹¹ Su altura alcanza los casi 4 metros, exactamente 3,80 (SANZ SERRANO, María Jesús, *Juan de Arfe...*, p. 133).

¹² HERNMARCK, Carl, *Custodias procesionales en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 78-79 y SANZ SERRANO, María Jesús, *La Custodia de la Catedral...*, p. 18.

¹³ GARCÍA LEÓN, Gerardo, *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*, Sevilla, Diputación Provincial, 2001, p. 127.

¹⁴ SANZ SERRANO, María Jesús, *La Custodia de la Catedral...*, pp. 43-46.

¹⁵ Referencias sobre esta custodia pueden encontrarse en VARAS RIVERO, Manuel, "La arquitectura en la orfebrería hispanoamericana, sentido y fuentes de inspiración: los sagrarios barrocos", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 640-641.

¹⁶ La preferente identificación con la fiesta del Corpus no excluye que también se usen para el Monumento de Semana Santa, incorporando en este caso el arca eucarística o la propia custodia procesional de esa fiesta. Además de la exaltación eucarística, estos tronos también pueden servir para el culto de la Virgen.

serie especialmente nutrida con la fortuna de conservarse muchos de ellos¹⁷. Aunque sólo sea por su tamaño, suelen rebasar lo normal de la obra de platería para ser más propios de la retablistica. Antepuestos a los retablos mayores, sobre un fondo de doseles y terciopelos, se dispusieron como gigantescas pirámides de platería, que desde el frontal de altar pueden ascender hasta gran altura con la acumulación de múltiples elementos. En Sevilla y su archidiócesis se conocen ejemplos bien representativos con un gran sol como elemento principal, destinado a resaltar la presencia eucarística y el oportuno ostensorio; sol que suele rematarse con una ostentosa corona imperial¹⁸. El prototipo lo proporciona el impresionante trono de la Octavas de la Catedral de Sevilla, cuya historia arranca de mediados del siglo XVII y se prolongó durante gran parte del XVIII con la intervención de destacados maestros plateros de la ciudad, entre ellos Juan Laureano de Pina y su discípulo Manuel Guerrero de Alcántara. Aquí el gran sol y su corona culminan una espectacular estructura triple de repisas y pearnas escalonadas, compuesta según la debida jerarquización con el centro muy elevado respecto de los laterales. El conjunto se caracteriza por un gran dinamismo en su configuración geométrica con continuas superposiciones de planos y líneas quebradas, jugando con lo paralelo y lo perpendicular, pero también con sinuosas curvas y volutas, cuyo efecto se acentúa con la multiplicación del molduraje, recursos que no desmerecen de los que ofrece la original retablistica de Pedro Duque Cornejo¹⁹. A ello se suma la escultura, entre los ángeles que flanquean el lugar reservado al ostensorio y las imágenes de los arzobispos San Leandro y San Isidoro, que quedan a ambos lados de la parte central, por debajo del sol, cuyo recuerdo a la Cátedra de Bernini en el Vaticano no pasa desapercibido²⁰.

Hoy tal máquina se encuentra montada en el brazo del crucero del lado del Evangelio de dicha catedral, aunque sólo representa una parte de lo que llegó a ser, dadas las pérdidas que sufrió con motivo de la Guerra de la Independencia (ilustración 1). Sin embargo, el montaje en todo su esplendor se conoce gracias a una pintura dieciochesca, atribuida a Domingo Martínez, que da perfecta idea de lo significó²¹. Además, permite calibrar lo que falta. Antes de esas pérdidas, el conjunto se componía en varios planos y niveles, pues al núcleo

¹⁷ A los conservados deben sumarse los desaparecidos, entre ellos el de la Catedral de Badajoz, que se llevó a cabo por los García Crespo a mediados del siglo XVIII. Ver ESTERAS MARTÍN, Cristina, "Obras inéditas de Manuel y Luis García Crespo en Badajoz", en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, Cáceres, Diputaciones Provinciales de Cáceres y Badajoz, 1983, T. I, pp. 53-92.

¹⁸ Al respecto es fundamental el estudio de SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, "Los tronos de octavas: una monumental tipología eucarística del antiguo Reino de Sevilla", en *Estudios de Platería. San Eloy 2011*, Murcia, Universidad de Murcia, 2011, pp. 519-533.

¹⁹ Para el retablo de Pedro Duque Cornejo y sus características se remite a TAYLOR, René, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Madrid, Instituto de España, 1982.

²⁰ Así ya ha sido advertido por RIVAS CARMONA, Jesús, "*Splendor Dei*. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco", en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (com.), *El Fulgor de la Plata*, Catálogo de la Exposición, Córdoba, Junta de Andalucía, 2007, p. 100 y SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, "Los tronos...", p. 524.

²¹ SANZ SERRANO, María Jesús, "Altar de plata", en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (com.), *El Fulgor...*, p. 312.

principal, que es lo conservado, se anteponían por debajo dos altares con sus correspondientes frontales y aparatos, también de las más complejas formaciones geométricas, incorporando en este caso muy destacados elementos abombados, superpuestos en distintos planos hacia adelante, que no dejan de evocar de alguna manera el original basamento que dispuso Pedro Duque Cornejo en el retablo de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Granada. Tales aparatos se coronaban con los bustos de San Pío y San Laureano. Entre ellos se alzaba un abigarrado graderío que servía de pedestal del busto largo de Santa Rosalía²². Ciertamente, esta escultura junto a la del núcleo superior conformaba un particular despliegue, que en sí representa un rasgo muy característico del trono sevillano, que en verdad lo hace único.

La citada pintura también muestra el trono repleto con un abundante número de candeleros, como si se tratara de un monumental aparador sagrado, lo que ciertamente aumentaba el repertorio de plata. Pero no sólo debe destacarse tan especial acumulación de platería -entre el propio aparato y los elementos que se le podían añadir, como esa candelería-, con ser de por sí extraordinaria, sino igualmente la ordenación visual de la misma, pues gracias a ella se alcanza un efectivo montaje escenográfico, que en su día resultaba incluso más complejo que el de la mencionada Cátedra del Bernini, si bien en común con ésta la escultura jugaba un papel muy significativo en el ordenamiento visual de la máquina. En particular, aparece protagonizado por las diagonales que suben hasta el ostensorio enmarcado por el gran sol desde los santos arzobispos que quedan bajo él, aunque originariamente venían desde los bustos que culminaban los altares laterales del primer nivel. Desde éstos partían otras diagonales hasta la imagen central de Santa Rosalía; o sea, en sentido inverso al de la pirámide principal, pero con ello se permitía dejar despejado y, por tanto, enfocar el eje central, reforzándose así el valor de dicha pirámide y resaltándose además el sagrario que hay sobre el altar mayor, que de otra forma quedaría como un elemento más del banco, y consecuentemente convirtiéndolo en un eslabón clave de la composición axial.

Obra tan espectacular y magnífica se convirtió en referente para unos y otros templos de la archidiócesis sevillana durante el siglo XVIII. A pesar de su menor alcance, pueden citarse ejemplos muy reveladores de ello, entre los que se cuentan los de Santa María de Carmona, Santa María de Arcos de la Frontera o la Colegiata de Ntra. Sra. de las Nieves de Olivares²³.

La importancia de este grupo sevillano no debe hacer olvidar el rico panorama que ofrecen otros lugares de España. En tierras de Castilla se labraron algunos de los más relevantes montajes conocidos, de suerte que también conforman un grupo de gran significación, además ofreciendo un modelo de trono diferente respecto a ese otro andaluz, fundamentalmente por la ausencia del sol monumental de remate y el predominio de las gradas, sin el desarrollo en altura que se observa en Sevilla. Uno muy característico proporciona la Catedral de Zamora, donde se conserva el espectacular aparato realizado con la intervención del

²² Para este trono sevillano es fundamental el estudio de SANZ SERRANO, María Jesús "El altar de plata de la Catedral de Sevilla", en *Archivos de la Iglesia de Sevilla, homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, Sevilla, 2006, pp. 623-640.

²³ Ver en detalle SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, "Los tronos...".

artista salmantino Manuel García Crespo. En este caso el frontal de altar sirve de basamento a un vistoso graderío en pirámide con el sagrario en su centro, conjunto que se completa con las mesas credencias laterales. Y todo ello repleto de una rica y atractiva decoración, de fino trabajo, tal como corresponde a García Crespo. Su ornato se acrecienta con un auténtico despliegue de candeleros y jarrones con ramos de flores labrados también en plata²⁴. García Crespo se vincula a otros altares de platería, como el de la Catedral de Cuenca²⁵. Se sabe que estuvo compuesto de frontal, cuatro gradas, que disminuían según se subía -como en Zamora-, y templete superior con columnas y cúpula, tal como se describe pormenorizada-mente en un inventario de 1795²⁶. El ejemplo existente en el convento de carmelitas descalzas de Alba de Tormes, obra también salmantina, repite esa disposición característica²⁷. Otros altares de platería dignos de mención existen en las catedrales de Palencia²⁸ y Ávila²⁹, ambos iniciados en 1754. Sus graderíos presentan una composición triple, culminando los laterales unos jarrones en lucidos marcos mientras que el centro se concibe como pedestal del expositor, que en Palencia se trata de un edículo con hornacina y en Ávila de un cerco de rocallas. Tanto un caso como otro ofrecen soluciones diferentes a la de Zamora, que resulta más uniforme, lo que viene a enriquecer las posibilidades de este repertorio castellano.

En otros territorios no son menos notorios estos aparatos de platería. La Catedral de Murcia conserva aún parte de lo que fue su ostentoso revestimiento dieciochesco del altar mayor, específicamente una de sus gradas y la frontalería con el Sacrificio de Isaac que culminaba y centraba toda la estructura, hoy reaprovechada en un frontal del siglo XIX; el resto se destruyó en el incendio que sufrió la catedral por los mediados de esa centuria³⁰, aunque puede evocarse el conjunto en toda su grandeza gracias a los inventarios anteriores a su destrucción³¹.

²⁴ PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *La Platería de la Ciudad de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 1999, pp. 273-277, además de RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, *La Catedral de Zamora*, Zamora, Fundación Ramos de Castro, 1982.

²⁵ LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, "Los plateros de la Catedral de Cuenca en la segunda mitad del siglo XVIII", en *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, p. 273.

²⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, "Evocando el esplendor. Aportación para el estudio del tesoro de la Catedral de Cuenca a fines del siglo XVIII", en *Estudios de Platería. San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, p. 311.

²⁷ PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Catálogo de platería. Museo carmelitano de Alba de Tormes*, Carmus y Universidad, Salamanca, 2017, pp. 133-136.

²⁸ BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería palentina*, Palencia, Diputación Provincial, 1982, p. 106.

²⁹ MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando, "Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila (1700-1800)", en *Estudios de Platería. San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 177-179.

³⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia" y CABELLO VELASCO, Rafaela, "Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia", *Verdolay* (Murcia), nº 6 (1994), respectivamente pp. 153-159 y 161-168.

³¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, "La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del tesoro de 1807", en *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 449-450 y 456.

Aragón también cuenta con importantes altares de plata³². A su cabeza debe situarse el de la Seo de Zaragoza, de 1700; asimismo el de la Catedral de Tarazona, terminado en 1724³³. Siguen otros como los de Barbastro³⁴, Teruel y Albaracín³⁵, de fechas posteriores. Unos y otros incluyen frontal y gradas, pero como ilustra el ejemplo de la Seo zaragozana éstas son de dos escalones, incluso de uno solo, como en el caso de Tarazona, en claro contraste con el desarrollo de las obras castellanas; sin embargo, se extienden lateralmente, de suerte que sobresalen respecto a la mesa del altar, lo que exige unas ménsulas que compensan tal diferencia. Sin duda, esta circunstancia se explica en el hecho de incorporar los famosos bustos relicario de la tierra en el altar mayor con motivo de fiestas importantes³⁶. Evidentemente, deben quedar bajos para su mejor contemplación, por lo que era aconsejable no desarrollar en altura el graderío. Un altar de este mismo tipo se ve en una vieja fotografía del altar mayor de la Catedral de Pamplona, en donde la influencia aragonesa ya ha sido reconocida³⁷.

En Canarias el panorama resulta muy rico, incluso con altares de gran despliegue y altura, como el de la Catedral de La Laguna, de hasta siete metros de alto, con uso para el Monumento de Semana Santa. Son muchos los ejemplos que se pueden poner del espectacular muestrario canario, aunque sería suficiente para calibrar su importancia con citar el conjunto correspondiente a la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte. Resulta de la mayor fastuosidad en su repleta decoración, sinuosa y vibrante, tanto en el frontal como en el pedestal y el tabernáculo-expositor que montan en aquél. Tal despliegue ornamental digamos que se desborda y unos vistosos rameados calados trepan en pirámide por los laterales, desde la mesa del altar hasta el remate del tabernáculo. Ciertamente, el conjunto ofrece un particular esplendor. Pero, sobre todo, debe considerarse como un magnífico ejemplo de un tipo de altar muy propio de las islas canarias, que además de lo expuesto tiene la peculiaridad de su carácter estable y fijo, sin lo efímero que es tan frecuente en otros conjuntos, que sólo se utilizan durante unos días al año y que se retiran una vez terminada la fiesta³⁸.

³² Para esta cuestión se remite a www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=825.

³³ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *La platería de Zaragoza...*, pp. 171-173 y 176-178.

³⁴ LÓPEZ APARICIO, María Teresa, "El Museo Diocesano de Barbastro-Monzón", *Artigrama* (Zaragoza), n° 29 (2014), pp. 157-158.

³⁵ ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Orfebrería de Teruel y su provincia*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1980, T. I, pp. 297-300 y T. II, pp. 284-287.

³⁶ CRIADO MAINAR, Jesús, "La tradición medieval en los bustos relicarios zaragozanos al filo de 1500. Las esculturas de plata de San Gregorio Ostiense y Santa Isabel de Bretaña", *Aragón en la Edad Media* (Zaragoza) n° 16 (2000), p. 216 y nota 6.

³⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, *Navidad en la catedral de Pamplona. Ritos, fiesta y arte*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2007, pp. 23-24.

³⁸ Para el grupo canario es fundamental la obra de HERNÁNDEZ PEREDA, Jesús, *Orfebrería de Canarias*, Madrid, CSIC, 1955, particularmente su capítulo XVIII, pp. 239-257. Ver asimismo LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo, "Contribución al estudio de la platería eucarística en Canarias. Un sagrario manifestador inédito en Tenerife", en *Estudios de Platería. San Eloy 2010*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 395-407.

Junto a los tronos y altares, hay que tener en cuenta los retablos, que también se labraron en plata. Evidentemente, conforman un capítulo muy especial dentro de la platería monumental. Incluso su historia se remonta a la Edad Media, tiempo en el que tuvieron su auge por distintos lugares de Europa, donde se labraron obras de verdadera envergadura³⁹. Según se sabe, el retablo románico de San Remacle, en la abadía de Stavelot, tenía casi tres metros de altura y otro tanto de anchura. Pero quizás convenga referirse mejor al conjunto de platería que en tiempos de Gelmírez se formó en el altar mayor de Santiago de Compostela, que tuvo frontal y retablo, además de baldaquino o ciborio cubriendo esos otros elementos, el cual hacía que el conjunto adquiriera una más grandiosa dimensión y que de este modo dominase visualmente en el templo. De manera semejante se compuso el altar mayor de la Catedral de Gerona, aunque retablo y baldaquino son obras góticas, destacando especialmente aquél con los trabajos del Maestro Bartomeu y de Pere Berneç y con unas dimensiones que sobrepasan con creces lo que fue el retablo compostelano⁴⁰. Por fortuna, el retablo de Gerona se conserva, ilustrando perfectamente lo que llegaron a ser estos retablos medievales de plata, en su mayoría perdidos.

Tras la Edad Media decayó notoriamente el género, aunque continuaron haciéndose algunas obras de platería en tiempos posteriores⁴¹. Puede ponerse el ejemplo que hoy sirve de retablo en la capilla del Señor de la Pasión en la iglesia de El Salvador de Sevilla, que aquí se trajo del antiguo templo jesuita de la Anunciación, donde se usaba para la fiesta principal del mismo⁴². Dicho retablo y su frontal se terminan para 1753 y fueron realizados por el platero Tomás Sánchez Reciente con la colaboración de su hijo Eugenio⁴³. Desde luego, los padres de la Compañía estuvieron más que acertados en su elección, pues ese Sánchez Reciente no sólo era un relevante maestro platero en la Sevilla de ese tiempo sino que además destacaba como experto en la traza de aparatos de tipo arquitectónico. En efecto, en 1729 diseñó un arco triunfal con motivo de la entrada de Felipe V en la ciudad y posteriormente el trono de la parroquia de San Miguel de Morón de la Frontera⁴⁴. Asimismo hizo los dibujos para los retablos de mármol del Sagrario de la catedral hispalense⁴⁵, que incluso se habían atribuido a Pedro Duque Cornejo⁴⁶.

³⁹ El panorama de los retablos de platería de la Edad Media está muy bien expuesto en el estudio de KROESEN, Justin E.A., "Retablos medievales de plata", en *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 244-261.

⁴⁰ ESPAÑOL, Francesca, "El escenario litúrgico de la Catedral de Girona (s. XI-XIV)", *Hortus Artium Medievalium* (Motovun, Croacia), vol. 11 (2005), pp. 213-232.

⁴¹ SANZ SERRANO, María Jesús, "El altar de plata...", p. 623.

⁴² SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, "Los tronos...", p. 529.

⁴³ GÓMEZ PIÑOL, Emilio, *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*, Sevilla, Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000, pp. 463-464 y SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, "Los tronos...", p. 529.

⁴⁴ SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, "Los Sánchez Reciente, una familia de plateros del Setecientos sevillano", en *Estudios de Platería. San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 331-346.

⁴⁵ CUELLAR CONTRERAS, Francisco de P., "Los retablos colaterales de la iglesia del Sagrario de Sevilla", *Atrio* (Sevilla), nº 4 (1992), pp. 95-110.

⁴⁶ SANCHO CORBACHO, Antonio, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1952, p. 282 y TAYLOR, René, *El entallador...*, p. 52.

El retablo en cuestión se ajusta a la típica estructura de la época con banco, cuerpo único de tres calles y un aparatoso remate, si bien muestra una curiosa disposición trapezoidal en planta, por lo que los laterales quedan en diagonal y así se manifiesta de forma rotunda su volumetría y su tridimensionalidad. Aunque por dimensiones es propio de un retablo menor, presenta una concepción grandiosa que lo hace muy representativo de una platería monumental. Incluso su tamaño se aumentaba con unos grandes relicarios, a manera de escaparastes, coronados con bustos de San Leandro y San Isidoro, que en su día se destinaron a los flancos⁴⁷.

Debe resaltarse ese protagonismo de la diagonal, que determina que la estructura se retire en esviaje desde el centro hacia los extremos, de suerte que aquél sobresale con fuerza, resaltado además por el arco que le corresponde, que sube invadiendo el espacio superior del ático. En fin, nada que ver con los retablos planos que frecuentemente se hicieron por entonces. Frente a estas soluciones, que en realidad no pasaban de ser un rico tapiz, se buscaron los efectos espaciales en otros casos. Un recurso fue concebir el retablo como una estructura cóncava o en artesa, muy conveniente para una cabecera en ábside o de disposición poligonal, aunque también para los retablos menores que rellenan los nichales que puede haber en los muros. Pero asimismo se acudió a lo contrario, o sea a la solución que ofrece el retablo del Señor de la Pasión. En la propia Sevilla se ven cosas semejantes, como el retablo de la antigua Fábrica de Tabacos, obra de Julián Jiménez, que sólo es unos años posterior al de Pasión⁴⁸.

Con esta vigorosa estructura contrasta la concepción superficial de elementos arquitectónicos y decorativos, lo que no deja de ser muy característico de la retablistica dieciochesca⁴⁹. Así, no se usan columnas sino pilastras, más bien de carácter ornamental, que incluso incorporan en su parte superior unas vistosas placas de recortados perfiles curvilíneos, que evidentemente ofrecen un sentido dinámico y vibrante, a pesar de su planitud. Más llamativo es el efecto que producen las cornisas, en particular la remata el arco principal, que se curva decididamente para adecuarse a éste, cuyo juego se completa con los fragmentos de frontón que flanquean el ático. Pero, sobre todo, debe destacarse la abundante decoración repujada que lo cubre todo, sin dejar vacía ninguna superficie. Gracias al brillo de la plata resulta muy espectacular tanto ese revestimiento ornamental como el juego de líneas de los elementos arquitectónicos, especialmente multiplicados en las cornisas y los fragmentos de frontón. Ciertamente, trasfiguran con su trepidar la sólida masa del retablo, que de esta manera conjunta grandeza y detalle superficial. Los paños diagonales se enriquecen con unos destacados marcos mixtilíneos, que acogen las medias figuras de unos santos jesuitas, pues como se indicó el retablo se hizo para una iglesia de la Compañía. No dejan de recordar estos marcos mixtilíneos los que Pedro Duque Cornejo usa en sus retablos⁵⁰. Pero también evocan, junto al plano diagonal al que se asocian, la solución de la portada de la iglesia granadina de

⁴⁷ SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, "Los Sánchez Reciente...", pp. 338-339.

⁴⁸ SANCHO CORBACHO, Antonio, *Arquitectura barroca...*, p. 291.

⁴⁹ Para ello ver TAYLOR, René, *El entallador...*, p. 44.

⁵⁰ Duque Cornejo utiliza estos marcos para relieves (TAYLOR, René, *El entallador...*, p. 38), a diferencia de lo que ofrece el retablo del Señor de la Pasión.

los Santos Justo y Pastor, que fue de jesuitas. Una coincidencia que, por lo menos, no deja de ser curiosa. La cronología de esta portada también está próxima a la del retablo⁵¹.

Desde luego, no deben pasar desapercibidas ciertas semejanzas con el gran trono de la Catedral de Sevilla, hasta en el propio estilo, como la concepción más ornamental que arquitectónica y la proliferación de formas geométricas, aunque si el derroche de dicho trono. Incluso los relicarios con los bustos encima, que en origen acompañaban lateralmente al retablo, al igual que los altares que flanquean al trono catedralicio. Parece como si se tratara de emular a éste, a pesar de ajustarse a la más convencional solución de los retablos.

Portugal ofrece asimismo muy interesantes muestras del retablo barroco en plata, como el de la Catedral de Oporto. En sí representa un aparatoso montaje ornamental, tal como corresponde a su época. Consta del propio retablo y su frontal, además del revestimiento de la arquitectura que los cobija. Y este despliegue sirve de marco a su principal protagonista, un grandioso tabernáculo que se eleva en varios cuerpos decrecientes, ocupando dos tercios de la altura del retablo. De parecida estirpe es el tabernáculo que preside el retablo mayor de la antigua iglesia de los jerónimos de Lisboa, también labrado de plata y de gran tamaño⁵². Sin embargo, este ejemplo de las afueras de Lisboa no se incluye en un retablo de platería, aunque ello no resta al tabernáculo, que se muestra imponente presidiendo dicha iglesia. Desde luego, la exaltación eucarística tiene notoria expresión monumental en estas obras portuguesas del Barroco.

Dentro de la platería monumental también desempeñan un importante papel los templetes de altar, que a la vez que en dimensiones pueden destacar por su ubicación en lugares preferentes de templos principales, como catedrales. Todo esto tiene una muestra extraordinaria en el templete que preside la rotonda de la Catedral de Granada (ilustración 2). De gran relevancia artística, se trata de una obra de José Navas Parejo, acometida entre 1924 y 1929⁵³. Elevado en pedestal de mármoles, el templete se concibe como una noble arquitectura clasicista de disposición circular levantada por columnas de fuste acanalado y capitel compuesto y coronada por cúpula con la figura de la Fe en su remate. Muy característico resulta el agrupamiento de las columnas, en correspondencia con las diagonales,

⁵¹ Esta portada data de 1739 y es obra de Alfonso Castillo de Monturque, un artista aragonés establecido en Granada, aunque también se da el nombre del jesuita Francisco Gómez, coincidencia que tampoco debe pasar desapercibida. Ver GALLEGO Y BURÍN, Antonio, *El Barroco granadino*, Granada, Universidad de Granada, 1956, pp. 46-47 y TAYLOR, René, "Estudios del Barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada en Córdoba y Granada". *Cuadernos de Cultura* (Córdoba) nº 4 (1958), pp. 44-45. Asimismo RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1967, p. 182.

⁵² MORALES Y MARÍN, José Luis, "Artes industriales", en *Arte portugués*. Summa Artis vol. XXX. Madrid, Espasa Calpe, 1986, p. 595.

⁵³ BERTOS HERRERA, María Pilar, "Navas-Parejo: autor del tabernáculo de la Catedral de Granada", en *Estudios de Platería*. San Eloy 2006, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 83-95 y PEINADO GUZMÁN, José Antonio, "El tabernáculo de la Catedral de Granada: de Diego de Siloe a Navas Parejo", *Cuadernos de Arte* (Granada), nº 41 (2010), pp. 56-58.

donde se sitúan por parejas con una tercera adelantada, lo que propicia un juego de masas de claro abolengo barroco y con ello se enriquece el efecto de la arquitectura. Desde luego, no pasa desapercibido su parentesco con otros templete de la tierra realizados en tiempos de la Ilustración, como el de la antigua Colegiata de Santa Fe, iglesia vinculada a Ventura Rodríguez y a su colaborador Domingo Lois Monteagudo⁵⁴, o el de la Catedral de Guadix. Como en estos otros, el templete de la Catedral de Granada se distingue por su empaque y dignidad. Y, en verdad, sólo puede decirse que se conjunta sin problema con la solemne arquitectura renacentista que Diego de Siloe dispuso en la propia catedral y su capilla mayor rotonda⁵⁵. Indudablemente, los modelos neoclásicos fueron muy adecuados para alcanzar el sentido de monumentalidad que exigía el templo. Pero, aun así, la solución es distinta y no sólo por el hecho de que la arquitectura del templete se magnifique con su labra en plata, pues la propia arquitectura tiene otro sentido. De entrada, resulta más esbelta y con ello más elegante. Sin embargo, conviene insistir en el aspecto ornamental, claramente inspirado en la obra renacentista de la catedral⁵⁶; sin duda, para armonizar mejor con ella. En especial debe mencionarse la relación de las columnas con las de la Puerta del Perdón, hasta el extremo de copiarlas literalmente, incluso con la guirnalda con cartela colgante de la mitad, o la similitud con el entablamento de esta misma portada con su friso de relieve corrido y su cornisa taqueada.

El templete granadino se llevó a cabo con la gran reforma que entonces se practicó en la catedral, junto con la supresión del coro de la nave⁵⁷. Algo semejante ocurrió en la Catedral de Pamplona dos décadas después. Entre 1940 y 1946, además de dismantelar el coro bajo, se quitó el retablo mayor de finales del siglo XVI y a raíz de ello se dispuso un templete plateado, en este caso de estirpe gótica, tal como convenía al monumento medieval⁵⁸. Así se conforma como una liviana estructura de planta cuadrada con delgados pilares y calados arcos trilobulados con gablete en cada uno de sus frentes; se culmina en bóveda nervada bajo un simulacro de tejado a dos vertientes, dispuesto en cruz, en cuyo centro emerge un pináculo. La referencia al relicario del Santo Sepulcro de la propia catedral navarra resulta más que evidente⁵⁹, como si se reinterpretara y adaptara a la nueva función tan prestigioso modelo,

⁵⁴ GUILLÉN MARCOS, Esperanza, *De la Ilustración al Historicismo. Arquitectura religiosa en el arzobispado de Granada (1773-1868)*, Granada, Diputación Provincial, 1990, pp. 131 y ss.

⁵⁵ La relación del templete con su escenario ya ha sido bien resaltada por BERTOS HERRERA, María Pilar, "Navas-Parejo...", p. 89 y PEINADO GUZMÁN, José Antonio, "El tabernáculo...", pp. 57-58.

⁵⁶ Esto también ha sido resaltado por BERTOS HERRERA, María Pilar, "Navas-Parejo...", p. 88.

⁵⁷ Para esta reforma, llevada a cabo a partir de 1922, y la participación de Navas Parejo en la misma ver BERTOS HERRERA, María Pilar, "Navas-Parejo...", p. 85.

⁵⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, "La restauración de la postguerra", en *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M^o Omeñaca*, Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro nº 1, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, 2006, pp. 293-309.

⁵⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, "La restauración...", pp. 308-309.

una obra parisina del siglo XIII⁶⁰. Un aspecto del mayor interés en esta relación entre relicario y templete es la evidencia de lo que éste tiene de platería monumental frente a la platería del relicario, de tamaño menor. En fin, que en este caso se encuentra uno de los ejemplos más elocuentes de platería monumental y de su distinción de la normal.

⁶⁰ Para este relicario se remite al estudio de MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, "Los relicarios góticos del Santo Sepulcro (siglo XIII) y de la Santa Espina (siglo XV) de la catedral de Pamplona", *Príncipe de Viana* (Pamplona), LXIII (2002), pp. 287-317.



Ilustración 1. Catedral de Sevilla, brazo del crucero del lado del Evangelio con el trono de plata (Fotografía de Ignacio J. García Zapata).

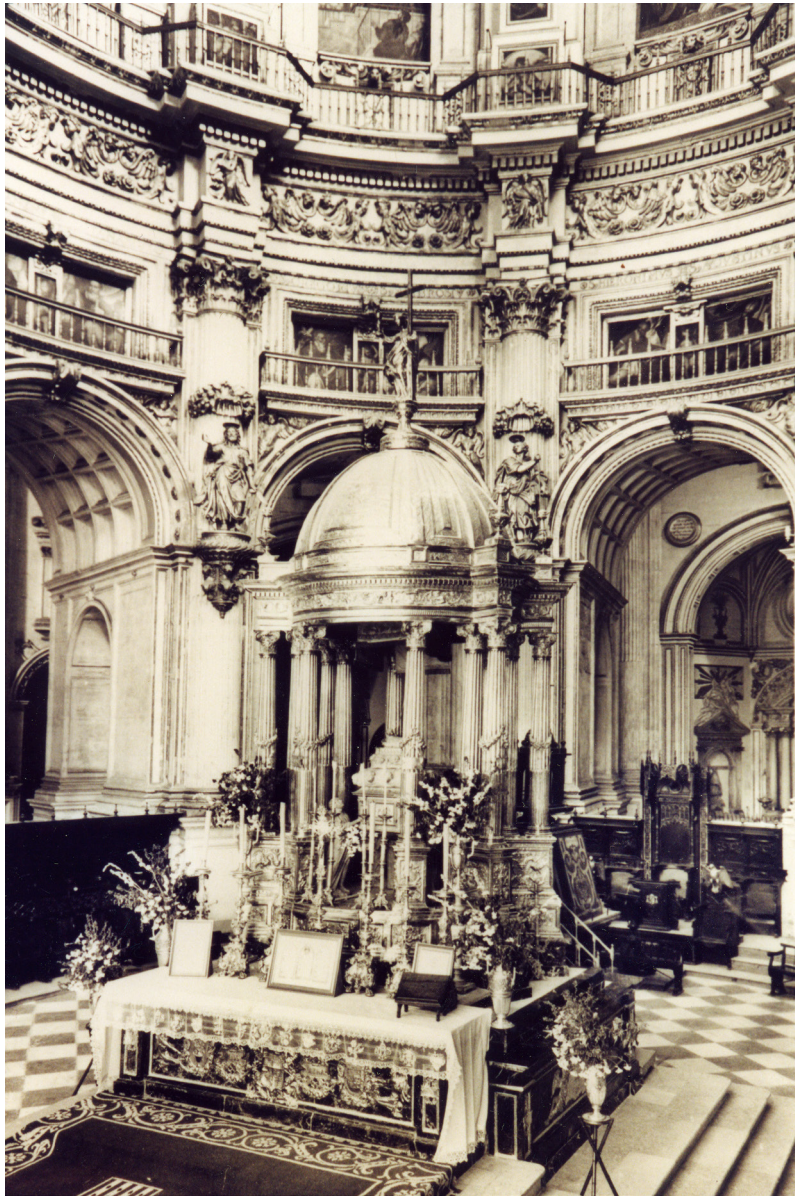


Ilustración 2. Catedral de Granada, tabernáculo de plata.

JOYERÍA



LAS JOYAS DE MARÍA CRISTINA DE HABSBURGO-LORENA (1879-1929)

Amelia Aranda Huete, *Conservadora Colecciones Reales Patrimonio Nacional*

amelia.aranda@patrimoniomnacional.es

El rey Alfonso XII se casó en segundas nupcias con la archiduquesa austriaca María Cristina de Habsburgo-Lorena¹. La ceremonia religiosa se celebró en Madrid, en la basílica de Nuestra Señora de Atocha, el 29 de noviembre de 1879.

En las capitulaciones matrimoniales se especificó que la novia aportaría como dote, además del *trousseau* y de varias joyas de oro y plata, 200.000 florines (415.625 pesetas). Recibiría de su esposo, cuando llegará a Madrid, 800.000 ó 900.000 pesetas en joyas, vestidos y objetos de valor².

Alfonso XII regaló a su prometida joyas elaboradas en los talleres del joyero diamantista Francisco Marzo³ valoradas en 785.000 pesetas (3.140.000 reales). Todas las joyas, presentadas en dos estuches, estaban guarnecidas con brillantes. El conjunto estaba integrado por: dos coronas, dos collares, un alfiler grande, otro más pequeño y dos pulseras⁴.
ILUSTRACIÓN 1

La novia envió a su prometido un anillo. El ministro plenipotenciario de S.M. en Viena telegrafió al ministro de Estado español el 9 de septiembre de 1879 informándole del regalo⁵.

¹ Hija de los archiduques de Austria Carlos Fernando e Isabel Francisca. Prima segunda de los emperadores Francisco José de Austria y Maximiliano I de México.

² Archivo General de Palacio (AGP), Administración General (AG), leg. 1160.

³ Dimos a conocer algunas noticias sobre este platero en ARANDA HUETE, A., "Marzo, Francisco" en *Dictionnaire International du Bijou*, Paris, Les Éditions du Regard, 1998, p. 356 y *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2009.

⁴ La prensa recogió la noticia y publicó el diseño de las joyas. *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de diciembre de 1879, año XXIII, suplemento del nº XLV, pp. 347 y 361. ARANDA HUETE, A., "Las joyas adquiridas por la reina madre María Cristina de Habsburgo-Lorena (1902-1929)", *Estudios de Platería San Eloy 2017*, RIVAS CARMONA, J. y GARCÍA ZAPATA, I. J. (coords.) Universidad de Murcia, 2017, pp. 88-89. La Reina luce el alfiler grande en el retrato conservado en el Fondo de Fotografía Histórica de Patrimonio Nacional nº inv. 10151656.

⁵ AGP, Reinados, Alfonso XII, cajón 8.

La novia trajo en su ajuar joyas valoradas en 235.825 florines (560.161 pesetas)⁶. La pieza más valiosa fue una diadema engarzada con grandes diamantes talla brillante. Además, en la relación y tasación efectuada antes de su viaje a España figuran dos diademas más, un collar, un lazo, una guirnalda que simulaba un helecho, dos aderezos –uno compuesto por un broche y un par de pendientes y otro por una cruz y un par de pendientes-, un ramo que representaba un edelweiss, dos hilos con 128 perlas, una flor, cinco broches, una insignia de la orden española de María Luisa, una cruz de perfil romboidal y siete pulseras. Todas las joyas estaban engastadas con brillantes, perlas y otras piedras preciosas como rubíes, zafiros y amatistas y algunas estaban recubiertas de esmalte⁷. ILUSTRACIÓN 2

Regalos de Alfonso XII. Adquisiciones durante su reinado.

Durante estos primeros años Francisco Marzo fue el joyero favorito de los Reyes. El 22 de enero de 1880 recibió 10.000 reales por un medio aderezo fabricado en oro mate y guarnecido con brillantes, 200 reales por engastar un brillante en el aro de un medallón y 600 reales por un trozo de cadenita para una cruz de la orden de María Luisa⁸.

El Rey también adquirió alhajas en otros establecimientos como la joyería francesa Dumoret⁹. El 30 de abril de este mismo año optó por dos brazaletes, uno, de oro mate, en forma de serpiente valorado en 200 pesetas y otro, con diamantes rosas, en 1.200 pesetas¹⁰.

En cuanto al ámbito de la relojería, el 6 de junio de 1881 la casa Peña y Sobrino, primer relojero de cámara de S.M., vendió a la Reina dos relojes de oro a 200 pesetas cada uno y el 7 de julio la relojería alemana Enrique Mansberger, relojero de cámara de la Reina, remitió al oficio de la Real Casa un reloj de oro con châtelaïne, remontoir, repetición de horas, cuartos y minutos. La caja se decoró con las iniciales MC bajo corona guarnecidas con brillantes, esmeraldas y rubíes. Percibió por él 5.000 pesetas.

La joyería Ourivesaria¹¹ de Lisboa presentó el 15 de enero de 1882 una factura por una pulsera de oro con un rubí y brillantes estimada en 600 reis; un alfiler de oro mate, en forma de herradura, con rubíes y brillantes en 150 reis y una medalla de oro mate con un zafiro en 480 reis¹². El 8 de marzo la Reina compró en la joyería Manuel González de Rojas¹³

⁶ AGP, AG, leg. 1182.

⁷ El inventario se fechó en Viena el 15 de noviembre de 1879. Ya lo publicamos completo en ARANDA HUETE, A., *Las joyas adquiridas...*, p. 87-88.

⁸ AGP, AG, leg. 326.

⁹ Con tienda abierta en la rue de la Paix, 5. Joyero del emperador de Rusia, del rey de Portugal y del príncipe de Gales.

¹⁰ AGP, AG, leg. 661.

¹¹ Jose Xavier de Carvalho, rua Aurea, 81 de Lisboa.

¹² En total 1.230 reis. El cambio a 900 reis por duro, es decir 6.833 pesetas y 33 céntimos.

¹³ Diamantista y platero de los infantes duques de Montpensier, con tienda abierta en la calle de los Mercaderes n^o 35 de Sevilla.

de Sevilla tres alfileres de oro mate en forma de herradura, uno con perlas, apreciado en 760 reales, otro con granates y perlas en 400 reales y otro solo de oro en 280 reales. Además: medio aderezo con perlas en 360 reales y dos sortijas, una con tres perlas vírgenes y otra con dos aros engarzada con ocho perlas y varios diamantes talla rosa en 360 y 200 reales respectivamente¹⁴.

El 8 de noviembre Francisco Marzo cobró 8.000 pesetas por varias joyas que el Rey escogió en su tienda para la Reina y para la infanta María Teresa. La más valiosa era un collar de perlas tasado en 4.625 pesetas. El broche costó 500 pesetas. Además, dos alfileres por 1.450 y 1.425 pesetas respectivamente. El 1 de febrero de 1883 eligió para la Reina en la misma joyería un collar de perlas y brillantes por 20.000 reales (5.000 pesetas). El 15 de octubre otro collar con 70 perlas que pesaron 544 granos por 24.000 reales y un alfiler de señora en forma de golondrina guarnecido con brillantes por 30.000 reales¹⁵. Un mes después, el 26 de noviembre prefirió una pulsera de oro guarnecida con rubíes por 6.000 pesetas¹⁶.

El 21 de diciembre de 1883 la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio pagó a la joyería londinense Emanuel¹⁷ 264 libras y 13 peniques (6.616 pesetas y 25 céntimos) por un broche en forma de nudo engastado con diamantes; un brazaletе adornado con una herradura cuajada de rubíes y diamantes; tres medallones con el monograma A.C.¹⁸ bajo corona -uno engarzado con brillantes y zafiros, otro con brillantes y rubíes y otro sólo de oro- y un alfiler de oro también con el monograma coronado¹⁹. El 4 de marzo de 1884 le abonó 113 libras y 15 peniques por dos pulseras de esmeraldas y diamantes y seis diamantes sueltos. El 15 de diciembre otras 24 libras por un medallón de oro en forma de herradura con perlas y una sortija de perlas rosas. Unos días más tarde, se le entregó 120 libras (3.000 pesetas) por un brazaletе o pulsera triple con brillantes y un crisoberilo denominado "ojo de gato".

Uno de los últimos regalos del Rey a su esposa fue una diadema adornada con cuatro estrellas cuajadas de brillantes y un rubí montado en el centro de cada estrella. La factura presentada por Francisco Marzo el 12 de junio de 1885 importó 12.000 pesetas²⁰.

¹⁴ AGP, Reinados, Alfonso XII, caja 8710.

¹⁵ Además: una gran cruz, placa y dos bandas del Mérito Naval por 3.200 reales y unos botones para manga y para el pecho por 11.500 reales. AGP, AG, leg. 661.

¹⁶ Además, un collar de perlas para la Princesa de Asturias por 5.500 pesetas y un alfiler con una media luna sobre una flecha por 3.500 pesetas para la infanta María Teresa.

¹⁷ Diamantista y joyero con tienda abierta en el nº 26 de Old Bond Street.

¹⁸ Alfonso y Cristina.

¹⁹ El broche se apreció en 16 libras; el brazaletе en 120 libras; los medallones en 60, 55 y 9 libras y 9 peniques respectivamente y el alfiler en 3 libras y 23 peniques.

²⁰ AGP, AG, leg. 5263.

La Reina adquirió el 12 de octubre en la relojería Peña y Sobrino²¹ un reloj de oro, con calendario perpetuo, fases de la luna, máquina de primera clase, con escape de áncora y remontoir por 1.800 pesetas. Por grabar la caja desembolsó 30 pesetas²².

Alfonso XII falleció prematuramente el 25 de noviembre de 1885. María Cristina asumió la Regencia durante la minoría de edad de su hijo Alfonso XIII, es decir, desde 1885 a 1902, año en que Alfonso juró la Constitución y fue oficialmente proclamado Rey.

Joyas adquiridas durante la Regencia.

Las primeras compras de la Reina Regente fueron una vez más a la joyería Francisco Marzo. El 14 de enero de 1886 esta Casa presentó una factura por un broche con 38 brillantes y un gran zafiro de 27 quilates tasado en 9.000 pesetas y por dieciocho medallones en forma de corazón engastados con rubíes, zafiros, esmeraldas, turquesas y esmalte negro, con la fecha, cifra y corona real²³. El 20 de febrero otra por 22.637 pesetas y 50 céntimos por una diadema para la Reina enriquecida con perlas y brillantes²⁴. De nuevo, en abril percibió 8.000 pesetas por otra diadema integrada por siete estrellas cuajadas de brillantes, 20 pesetas por un broche para un collar negro, 15 pesetas por un ajustador de oro mate, 1.100 pesetas por un alfiler en forma de ancla con brillantes y diamantes talla rosa y 2.000 pesetas por otro alfiler en forma de herradura con brillantes y zafiros. El 27 de mayo la Reina les compró por 6.000 pesetas un pectoral de topacios y diamantes rosas con cordón de oro que regaló al Cardenal que bautizó al rey Alfonso XIII. El 5 de septiembre Marzo vendió a la Reina un hilo de 48 perlas con casquillos de diamantes talla rosa por 22.000 pesetas. El 20 de octubre una pulsera de oro con un brillante grande y 16 brillantes en la orla por 2.000 pesetas y un alfiler en forma de trébol con un zafiro y brillantes por 1.000 pesetas. Y dos días después, tres alfileres con las cifras RC engastadas con rubíes y rosas por 1.875 pesetas. ILUSTRACIÓN 3

En otras joyerías como en la casa Mellerio Hermanos, joyería-platería de origen francés establecida en Madrid desde 1848, eligió este mismo año una pulsera de doble cadena barbada con un zafiro estrellado y diamantes rosa, apreciada en 475 pesetas, una botonadura de oro mate en 115 pesetas y una cadena corta en 125 pesetas.

El 12 de enero de 1888 la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio satisfizo 2.155 pesetas a los joyeros García Villalba y Florez²⁵ por ocho alfileres para la Reina Regente. Uno estaba adornado con una banda guarnecida de diamantes talla rosa y se solicitó por él 70 pesetas; dos *trèfle*, uno con diamantes rosas y rubíes por 150 pesetas y otro con perlas y

²¹ Con tienda abierta en la carrera de San Jerónimo nº 2.

²² El 14 de abril de 1886 compró otro reloj de oro con escape de áncora por 350 pesetas a la relojería Enrique Mansberger de Madrid y se lo regaló al músico mayor de la Marina.

²³ Los precios oscilaron entre las 350 pesetas -los engastados con piedras preciosas y las 175 pesetas.

²⁴ Por el estuche de piel de Rusia con la cifra y la corona real 200 pesetas. AGP, AG, leg. 5263.

²⁵ Con tienda abierta en la carrera de San Jerónimo, nº 8.

brillantes por 300 pesetas; otro con una perla y rosas también por 150 pesetas; otro con tres pensamientos por 110 pesetas; otro con perlas negras y blancas con brillantes por 500 pesetas; otro con dos barras cuajadas con brillantes y dos zafiros por 375 pesetas y otro con una perla y brillantes por 500 pesetas.

El 31 de diciembre otra factura de Francisco Marzo ascendió a 26.000 pesetas. Reunía varias joyas realizadas en los últimos cinco meses entre ellas una cifra para adornar un abanico de concha según dibujo elegido por la Reina Regente. Estaba guarnecida con cuarenta y ocho brillantes, dos brillantes grandes, varios rubíes, un zafiro y varios diamantes talla rosa. Todo ello se valoró en 1.750 pesetas. Se guardó en una caja por la que el joyero pagó 60 pesetas. Además: un alfiler para corbata en forma de áncora con brillantes y rosas en 300 pesetas; dos agujas para adornar la cabeza en forma de bola cuajada de brillantes en 2.200 y 1.900 pesetas respectivamente; una sortija de oro mate con un brillante en 1.200 pesetas; dos medallones en forma de corazón, uno con un brillante y otro con una perla cada uno de ellos en 750 pesetas; un medallón de oro mate con corona y una cifra engastada con diecinueve brillantes en 800 pesetas; una pulsera para un reloj en oro mate y brillantes en 600 pesetas; un alfiler de brillantes y esmeraldas en 3.500 pesetas; un broche de oro mate con cuatro anillas y una orla de brillantes en 625 pesetas; dos broches, uno con forma de golondrina guarnecida con rosas y otro *cocottez* con rosas y perlas en 300 pesetas cada uno; otro con rosas en 250 pesetas; otro con tres herraduras en 350 pesetas; dos pulseras, una en forma de cadena de oro mate con varios zafiros y brillantes colgando y otra con una greca *martelé* con orla de brillantes en 600 pesetas cada una; una aguja para el sombrero en forma de bola con ochenta y dos brillantes en 2.750 pesetas y tres alfileres de corbata con una orla de brillantes rodeando una perla en 750 pesetas cada uno. También realizó varios arreglos a otras joyas como: colocar un brillante en una pulsera con rubíes por lo que cobró 100 pesetas; arreglar una pulsera barbada por 35 pesetas; componer una diadema de brillantes rehaciendo el *bandeau* y colocando algunas tuercas nuevas de oro por 150 pesetas; engastar un brillante en una pulsera por 30 pesetas y enriquecer una peineta con catorce granates, brillantes y rosas añadiendo veintiocho brillantes más y algunas rosas por 2.500 pesetas²⁶.

Esta factura contrastaba con otras más económicas. Por ejemplo, el 22 de mayo de 1889 se abonó 60 pesetas a la casa Mellerio Hermanos por esmaltar de nuevo un broche en forma de pensamiento. Sin embargo, el 8 de enero de 1890 otra cuenta, más elevada, de la misma Casa importó 9.375 pesetas. En ella se incluyó: una pulsera *trèfle* con un zafiro, un brillante amarillo y otro blanco valorada en 5.500 pesetas; otra pulsera barbada con un zafiro y seis eslabones rosas en 1.135 pesetas; otra pulsera similar con ocho eslabones rosas que alternaban con ocho de oro mate en 735 pesetas; un broche estilo Luis XV con un zafiro y una orla de brillantes en 1.200 pesetas; otro con un centro *trèfle* y zafiros en 410 pesetas; otro en forma de roseta de oro mate con un brillante en el centro en 170 pesetas y otro en forma de pensamiento con esmalte y un brillante en el centro en 225 pesetas.

²⁶ Asimismo, vendió dos jardineras de plata y cristal por 400 pesetas; una fosforera de oro mate por 250 pesetas; un salero de plata y cristal por 100 pesetas y dos estuches con seis cubiertos de plata por 300 pesetas cada uno. AGP, AG, leg. 326.

Con fecha 15 de enero de 1890 encontramos una factura del establecimiento García Villalba y Florez. Esta Casa percibió 4.250 pesetas, de los cuales 3.000 pesetas correspondían al precio de tres cifras con las iniciales de la Reina bajo corona guarnecidas con brillantes, zafiros y esmalte rojo²⁷.

El 3 de febrero se expidió un libramiento de 28.330 pesetas a favor de Francisco Marzo por una cuenta que aglutinaba las joyas vendidas a la Reina Regente en los últimos seis meses. Destacan: un medallón para colocar un retrato según modelo seleccionado por la Reina, con cadeneta de oro y dos quilates de rosas, valorado en 750 pesetas; un alfiler de señora con la cifra RC bajo corona real con diamantes rosas y rubíes en 625 pesetas; una pulsera de perlas y orla de brillantes en 1.000 pesetas; un alfiler de señora con una media luna y una estrella en 2.000 pesetas; una cruz de damas de María Luisa cuajada con brillantes, rosas, rubíes y amatistas en 3.000 pesetas; un alfiler de corbata *briolette* con dos brillantes en 1.500 pesetas; dos más con brillantes y perlas en 875 y 500 pesetas respectivamente; una cruz de brillantes con *bélière* y cadenas para el cuello en 1.000 pesetas; una pulsera *croisse* con zafiros, rubíes y rosas en 500 pesetas; otra barbada con un zafiro cabujón y orla de brillantes en 1.250 pesetas; dos con hilos retorcidos y zafiros en 250 pesetas cada una y varios alfileres de señora, uno con forma de media luna en 300 reales, otro *trèfle* con zafiros y brillantes en 800 pesetas, otro con anillos cuajados de brillantes en 1.250 pesetas, otro con ocho orlas de brillantes y cuatro zafiros en 1.500 pesetas, otro con dos herraduras cuajadas de brillantes en 1.000 pesetas, otro con tres perlas blanca, negra y rosa y brillantes en 2.000 pesetas y dos redondos en 1.250 y 250 pesetas respectivamente. El resto eran arreglos y pequeñas piezas, trabajos muy habituales. Mencionar el arreglo de una diadema de brillantes por 125 pesetas; el engaste de un brillante en un alfiler en forma de mosca por 10 pesetas; el aumento en un collar de diez perlas negras reutilizadas de otro y ensartarlo de nuevo por 25 pesetas; la montura de púas de oro en nueve perlas por 100 pesetas y el engarzado de una perla y dos chatones en una cruz de brillantes y perlas por 125 pesetas.

Unos meses más tarde, el 28 de junio de 1890 se le pagó 7.000 pesetas por tres agujas de brillantes para adornar el peinado. Engastó en ellas 407 piedras que pesaron 35 quilates²⁸. El 1 de julio otra cuenta que ascendió a 65.155 pesetas incluía joyas como: una sortija con un rubí y dos brillantes estimada en 800 pesetas; un par de aretes con rubíes y brillantes en 1.000 pesetas; un medallón en forma de corazón, de oro mate, con perlas y brillantes y cadena para suspender del cuello en 850 pesetas; seis cifras RC bajo corona real con rosas, rubíes y esmeraldas en 3.750 pesetas; dos hilos con 122 perlas en 40.000 pesetas; una pulsera de oro con un reloj en 900 pesetas; otra con un diseño de cartones con brillantes en 1.000 pesetas, otra de plata en 30 pesetas y la más valiosa, barbada, con tres medallones de oro mate y cifras guarnecidas con ciento treinta y dos brillantes en 2.000 pesetas. Además: diez

²⁷ El resto, dos relojes de plata adornados con esmalte por 750 y 500 pesetas respectivamente.

²⁸ Una de las agujas era para la Reina y por ese motivo la Caja de fondos de María Cristina pagó la tercera parte de la cuenta. Las otras dos agujas fueron encargos de la Princesa de Asturias y de la infanta María Teresa.

alfileres de señora tasados entre 200 y 1.000 pesetas y nueve pulseras, tres de ellas *gourmette*²⁹ embellecidas con rubíes y brillantes entre 500 y 750 pesetas³⁰.

Un mes más tarde, la casa Mellerio Hermanos recibió 565 pesetas por un rosario de oro mate con bolas de granates y perlas. El 19 de agosto remitió otra factura en la que se identificó como "*Único Depósito en Madrid de la Platería Christofle*" que ascendió a 100 pesetas por una imagen esmaltada de la Virgen del Perpetuo Socorro.

El 29 de septiembre la joyería Edgar Morgan, sucesores de la maison Bassot, con tienda en Biarritz, percibió 8.575 francos -8.785 pesetas- por unas joyas que la Reina había adquirido durante su estancia en San Sebastián³¹. Cinco eran brazaletes, de ellos dos guarnecidos con turquesas y brillantes valorados en 1.150 y 450 francos respectivamente, uno con granates y otro con zafiros en 500 francos cada uno y otro en forma de cadena en 340 francos. Además: cuatro broches, uno estilo Luis XVI con brillantes en 750 francos, otro en forma de nudo con brillantes en 1.000 francos y dos con forma de corazón en 400 y 150 francos respectivamente. La cuenta se completaba con un alfiler con un zafiro cabujón en 500 francos y varios objetos fabricados en plata.

A finales de diciembre de 1890 la joyería Marzo, García y Florez³² presentó una cuenta que importó 79.675 pesetas. Muchos eran arreglos pero también encontramos: unos aretes con dos perlas y una orla de brillantes valuados en 3.000 pesetas; una pulsera con un jacinto y una orla de brillantes en 1.500 pesetas; otra pulsera con perlas, rubíes y zafiros en 2.500 pesetas; un alfiler en forma de media luna con brillantes y rosas en 2.000 pesetas; unos botones de manga de oro mate guarnecidos con dos brillantes en 250 pesetas; un alfiler de señora con brillantes rosas y dos turquesas en 7.000 pesetas y un hilo con cincuenta y una perlas que pesaron 812 granos en 42.500 pesetas. Además, engarzaron seis perlas en un alfiler imperdible y le añadieron ocho brillantes cobrando en total 1.250 pesetas.

Al mes siguiente se libró a Mellerio Hermanos 7.345 pesetas por tres pulseras, una de ellas tipo junco, de oro mate, con brillantes y zafiros estimada en 2.400 pesetas, otra con cuatro aros de perlas y rosas en 1.500 pesetas y otra barbada, de oro mate con topacios y rosas en 1.020 pesetas. Además: dos broches, uno en forma de flor de diamantes y rosas en 2.100 pesetas y otro inglés simulando un nudo en 325 pesetas.

El 10 de julio de 1891 la Intendencia General satisfizo 23.245 pesetas a la joyería Marzo, García y Florez por varias joyas para la Reina Regente entre las que destacan: dos cifras de damas de S.M. por 1.250 pesetas; una aguja rematada en una bola cuajada de brillantes

²⁹ Barbada.

³⁰ El resto de la factura se refería a varios arreglos más y a un servicio de té de plata estilo Luis XV.

³¹ El cargo realmente fue a favor de los comerciantes A Léon aîné et frères con tienda abierta en la rue Santa Catalina nº 5 de Burdeos.

³² Con tienda abierta en la carrera de San Jerónimo nº 4.

por 3.000 pesetas; tres alfileres de corbata, uno con un zafiro y una orla de brillantes por 1.750 pesetas; otro con una perla gris taladrada y una orla de brillantes por 1.000 pesetas y otro con una perla por 1.750 pesetas; dos alfileres con barras de brillantes por 1.000 y 875 pesetas respectivamente; un alfiler en forma de herradura adornado con perlas, rubíes y brillantes por 3.000 pesetas; dos pulseras barbadas, una con tres medallones y rosas por 1.250 pesetas y otra de oro mate con una perla rodeada de brillantes por 3.000 pesetas; otra pulsera con una perla rodeada de brillantes por 1.250 pesetas; otra de oro mate con brillantes y zafiros por 1.000 pesetas y una sortija de platino y oro por 45 pesetas. Varios arreglos completan la factura como: la hechura de dos cierres para un broche y su ajuste para que sirviera de alfiler por 45 pesetas; el arreglo de una horquilla de concha por 10 pesetas y el esmaltado de un alfiler en forma de flor por 20 pesetas.

Ese mismo día se abonó 3.980 pesetas a la casa Celestino de Ansorena, que hasta el momento no había trabajado mucho para la reina María Cristina, por tres pulseras, dos alfileres de señora, tres alfileres de corbata y una sortija. Una de las pulseras era una trenza de oro y se solicitó por ella 240 pesetas. Otra estaba adornada con un lazo de oro con un rubí y un diamante y se estimó en 320 pesetas y otra era un junco de oro con un brillante en 520 pesetas. Uno de los alfileres estaba guarnecido con rubíes, perlas y rosas y se valoró en 950 pesetas y el otro lucía ondas de brillantes y rosas en 710 pesetas. Uno de los alfileres de corbata era una herradura con rubíes y rosas y se tasó en 175 pesetas; otro era un coral rodeado de rosas en 295 pesetas y otro, con el mismo precio, se aderezó con una turquesa rodeada de orla de rosas. La sortija era un cintillo de rubíes y brillantes en 475 pesetas³³.

El 19 de octubre de 1891 la joyería Edgar Morgan presentó una factura que ascendió a 8.320 francos -8.410 pesetas- por varios objetos de plata y algunas joyas para la Reina Regente. Entre ellas: un brazaletes con rubíes cabujón y brillantes apreciado en 850 francos; un broche con la fecha 1891 guarnecida de zafiros y brillantes en 350 francos; otro en forma de *barette* con tres turquesas y cuatro brillantes en 500 francos; otro broche *trèfle* con cuatro hojas guarnecidas con zafiros cabujón y brillantes en 850 francos; otro con dos corazones engastados con aguamarinas y topacios en 350 francos; otro en forma de nudo con miniaturas y brillantes rosas en 440 francos; otro en forma de dos anillos entrelazados de oro mate con brillantes rosas en 250 francos; una sortija en forma de serpiente con un zafiro cabujón en la cabeza en 300 francos; un brazaletes en 1.800 francos y un alfiler con una perla, rubíes y brillantes en 700 francos.

El 29 de diciembre Marzo, García y Florez envió una cuenta que sumó 61.280 pesetas por varias joyas y alhajas para la Reina Regente. Sobresalen: tres juegos de botones y alfileres de corbata, uno de ellos con esmeraldas cabujón y orla de brillantes, otro con zafiros cabujón y orla de brillantes y otro con rubíes y brillantes estimados en 1.000 pesetas; cuatro chatones de plata y oro con un brillante cada uno que pesaron en total 20 quilates en 12.000

³³ En ese mismo día la Intendencia General pagó 820 pesetas a la casa Mellerio Hermanos por una imagen de la Virgen del Buen Consejo, otra Virgen "Murillo", otra "Donnatello", un esmalte con la figura de san José y tres *souvenirs* de bautismo, comunión y boda.

pesetas; un hilo con sesenta y una perlas que pesaron 640 gramos y dos brillantes en el cierre en 20.000 pesetas; dos alfileres de señora, uno de ellos *trèfle* con tres turquesas y brillantes en 3.000 pesetas y otro con brillantes y colgantes en 2.500 pesetas; dos pulseras, una barbada de oro mate con perlas y brillantes y la otra *trèfle* con rubíes y brillantes en 2.500 pesetas cada una; una sortija con brillantes, rubíes y rosas en 1.500 pesetas; cinco alfileres, uno con una herradura de perlas y brillante en 1.250 pesetas, otro con dos corazones cuajados de rosas en 300 pesetas y otros tres con perlas o brillantes en 250, 200 y 100 pesetas respectivamente; una pulsera de oro adornada con diamantes rosas en 500 pesetas; dos alfileres de corbata, uno con granates y una orla de brillantes en 800 pesetas y otro con un zafiro cabujón rodeado de brillantes en 1.000 pesetas; dos botonaduras de oro mate y brillantes una en 1.500 pesetas y la otra en 1.000 pesetas; dos alfileres con brillantes, uno en forma de estrella en 2.500 pesetas y otro *trèfle* en 2.250 pesetas y una sortija con turquesas y brillantes en 2.000 pesetas.

El 11 de enero de 1892 Luis Moreno y Gil de Borja, Intendente General, saldó a Mellerio Hermanos una cuenta por valor de 9.725 pesetas por seis pulseras, una aguja y cuatro cortapapeles –abrecartas– embellecidos con esmaltes transparentes. La aguja para el sombrero estaba rematada con un topacio perilla y con casquillos de rosas. Se valoró en 240 pesetas. Cuatro de las pulseras estaban guarnecidas con brillantes engastados en línea -2.250 pesetas- que alternaban con rubíes -2.500 pesetas- con esmeraldas -1.500 pesetas-, y con zafiros -1.300 pesetas-. Otra llevaba una perla y una orla de brillantes en 1.200 pesetas y la última se completaba con un reloj de oro mate con rubíes y rosas en 475 pesetas.

Por las anotaciones al margen de algunas facturas sabemos que la propia reina María Cristina se desplazaba a las tiendas para elegir ella misma joyas y objetos. Por ejemplo, el 12 de diciembre de 1892 en la casa Mellerio Hermanos escogió un broche con un topacio rosa y adornos *trèfles* rosas por 1.550 pesetas; otro broche en forma de lazo de perlas y brillantes por 3.000 pesetas; otro en forma de barreta con diez zafiros y diez brillantes por 1.700 pesetas; una pulsera barbada de oro mate con una turquesa y dos brillantes por 600 pesetas; otra pulsera junco de oro mate con un zafiro cabujón por 780 pesetas; otra barbada con cinco piedras de color y orlas rosas por 800 pesetas; dos horquillas de concha en forma de palmas con rosas y perlas perillas por 800 pesetas y un reloj remontoir cuajado de rosas, con un diamante más grueso en el centro por 2.200 pesetas. Unos días más tarde, el 31 del mismo mes, en la tienda de García Villalba y Florez compró: cuatro chatones de plata con cuatro brillantes por 12.000 pesetas; cinco cifras de damas de S.M, por 3.125 pesetas; cuatro pulseras, una con una perla y dos brillantes por 2.500 pesetas; otra con un zafiro y dos brillantes por el mismo precio; otra con una esmeralda cabujón y dos brillantes por 2.250 pesetas y otra con brillantes y turquesas por 5.000 pesetas. Además: un alfiler con un brillante y una perla por 6.000 pesetas; una pulsera con un zafiro rodeado de brillantes por 1.500 pesetas; otro alfiler con dos corazones de turmalinas y rosas por 450 pesetas; dos cruces, una de perlas y otra de brillantes por el mismo precio; una pulsera con piedras fantasía y brillantes por 750 pesetas; otra barbada de oro y rosas por 700 pesetas; dos cruces de perlas y rosas por 750 y 800 pesetas; unos aretes de zafiros rodeados de brillantes por 750 pesetas y un alfiler de herradura jockey con brillantes y zafiros cabujón por 1.400 pesetas.

El 29 de diciembre de 1894 la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio abonó 9.885 pesetas a Celestino de Ansorena por importe de varias alhajas para la Reina. Una de ellas era un alfiler con un rubí y varios brillantes valorada en 3.500 pesetas y otras seis eran alfileres de corbata que la Reina debió regalar como en ocasiones anteriores a servidores y personas cercanas a ella. Además: dos pulseras, una de zafiros talla cabujón y brillantes en 1.550 pesetas y otra con granates y topacios en 350 pesetas; cuatro horquillas con diamantes rosas en 100 pesetas cada una; un imperdible en forma de corazón con turquesas y rosas en 90 pesetas; una cruz de perlas y brillantes en 300 pesetas y una cadenilla para un collar de perlas en 70 pesetas³⁴.

En la misma fecha García Villalba y Florez emitió otra cuenta que sumó 54.765 pesetas por varias joyas más: una sortija con una perla negra y brillantes por 2.000 pesetas; un alfiler de señora con una turquesa y brillantes por 2.500 pesetas; otro *trèfle* con brillantes, zafiros y una perla por 2.000 pesetas; una pulsera cintillo con perlas y brillantes por el mismo precio; otra con un zafiro talla cabujón y brillantes por 2.500 pesetas; ocho chatones con ocho brillantes por 24.000 pesetas; otra sortija con esmeraldas y brillantes por 1.500 pesetas; un alfiler de señora en forma de nudo, de oro mate con un brillante por 275 pesetas; una cruz con perlas y rosas por 1.000 pesetas y otra con una perla y brillantes por 500 pesetas; dos botonaduras con zafiros y brillantes por 600 y 400 pesetas y varias pulseras y alfileres adornados con turquesas, esmeraldas, zafiros y brillantes de varios precios.

El 4 de enero de 1895 Mellerio Hermanos presentó otra por 5.440 pesetas por varias joyas adquiridas por la Reina Regente en el pasado mes de agosto. Entre ellas dos broches con un reloj, uno de ellos con la caja cuajada de rosas suspendido de un lazo estimado en 1.800 pesetas y otro en forma de serpiente con la caja de acero también con rosas en 400 pesetas. Además: un broche en forma de hebilla redonda con perlas y rosas en 800 pesetas y dos pulseras, una barbada con cinco esmeraldas cabujón en 1.000 pesetas y otra torzada de oro mate con rubíes y brillantes en 550 pesetas.

La Reina Regente no sólo compró joyas en los comercios madrileños, sino que también eligió algunas en prestigiosos establecimientos franceses. El 7 de marzo de 1895 se abonó 40 pesetas a la casa Laclouche y C^a de París por una cadena de plata que poco antes había escogido en esta tienda la marquesa de Martorel, dama particular al servicio de María Cristina. El 31 de mayo la casa Boucheron envió una pareja de botones de mangas tasados en 775 francos, un broche en forma de nudo con brillantes en 1.350 francos, un alfiler para el sombrero adornado con turquesas en 550 francos y un porta-plumas de oro en 400 francos. Al cambio 3.659 pesetas con 25 céntimos.

El 6 de julio se pagó a Celestino de Ansorena 1.100 pesetas por un alfiler de corbata con una perla negra y cuatro brillantes; 225 pesetas por una sortija con un rubí, un zafiro, brillantes y rosas; 700 pesetas por un par de gemelos con cuatro esmeraldas cabujón y dieciséis brillantes; 650 pesetas por un alfiler de corbata con un zafiro y diez brillantes; 1.200 pesetas por una pulsera barbada con zafiros y brillantes; 450 pesetas por un imperdible con

³⁴ Además: una petaca de acero con brillantes en 500 pesetas y una fosforera por 200 pesetas.

un zafiro y brillantes y 1.120 pesetas por una sortija rusa con un rubí y un brillante. El 19 de diciembre la misma Casa presentó otra cuenta por dos alfileres de señora, uno con perlas de colores y brillantes por 1.300 pesetas y otro con tres eslabones de brillantes y perlas por 1.700 pesetas y un par de aretes con dos brillantes por 1.100 pesetas.

El 31 de diciembre de 1895 otra factura de Mellerio Hermanos reunía varias joyas compradas por la Reina Regente en el mes de agosto como: dos peinecillos ondulados con rosas engastadas en línea en 480 pesetas, tres pulseras de cadena, una con zafiros y orla de brillantes en 1.350 pesetas; otra barbada; con rubíes y brillantes en 850 pesetas; otra con perlas en 340 pesetas y seis broches, uno en forma de lazo con rosas y una perla en 1.000 pesetas; otro con chatones de brillantes en 900 pesetas; otro en forma de barra con perlas y brillantes en 2.500 pesetas; otro con cuatro aros de perlas y brillantes en 900 pesetas; otro con un elefante cuajado de rosas en 200 pesetas y el último simulando tres nudos con un brillante y dos zafiros en 185 pesetas.

Ese mismo día García Villalba y Florez remitió otra que ascendió a 48.650 pesetas por joyas adquiridas por la Reina Regente durante todo el año. Destacan: dos medallas, una de la Concepción y otra del Pilar, de oro, con brillantes en 500 pesetas cada una; dos horquillas de concha en 250 pesetas; una pulsera con cinco perlas de color y seis brillantes en 1.250 pesetas; una cruz de brillantes en 1.000 pesetas; una cruz de dama de María Luisa con brillantes, amatistas, rosas y esmalte en 2.000 pesetas; ocho chatones de brillantes en 24.000 pesetas; un collar con veinticinco perlas gruesas en 1.000 pesetas; unos aretes con dos zafiros y una orla de brillantes en 3.000 pesetas; unos gemelos de oro mate en 60 pesetas y varios alfileres de señora.

El 9 de marzo de 1896 Luis Aspe, testamentario del difunto Celestino de Ansorena, autorizó a José María García Moris para que cobrara 5.670 pesetas por cinco alfileres de corbata, cuatro pares de gemelos, una cadena de eslabones, tres lapiceros de oro, un reloj de oro y tres relojes de plata. Unos meses más tarde, hizo lo mismo con 980 pesetas por un par de aretes con dos turquesas rodeadas de brillantes.

El 28 de diciembre Mellerio Hermanos vendió entre otras joyas: una cadena para abanico con broche corchete de oro mate estimada en 420 pesetas; un alfiler con un topacio oriental, cuatro zafiros y cuatro brillantes en 500 pesetas; un broche con una turquesa en el centro y rosas alrededor en 875 pesetas; una botonadura con zafiros cabujón en 390 pesetas; un alfiler en forma de flor de lis con brillantes y un rubí en forma de pera en 2.500 pesetas; un broche barreta con perlas de color y brillantes en 750 pesetas; una sortija con una turquesa y dos brillantes en 425 pesetas y una pulsera de cadena con nueve turquesas y rosas en 500 pesetas³⁵.

Al día siguiente, se pagó a la casa Celestino de Ansorena hijos³⁶ 5.405 pesetas por un alfiler de corbata con un zafiro y un brillante valorado en 620 pesetas; otro con un zafiro

³⁵ Además: un reloj en forma de media bola con escape de áncora en 125 pesetas. AGP, AG, leg. 326.

³⁶ Firman también como C. de Ansorena hijos.

cabujón en 445 pesetas; otro con una turquesa y seis brillantes en 325 pesetas; otro con un zafiro cabujón y brillantes en 425 pesetas; dos botones para las mangas con brillantes y rosas en 445 pesetas; una aguja en forma de bola cuajada de rosas en 900 pesetas; una pulsera de cadena con cinco brillantes en 260 pesetas; un par de aretes de tornillo con dos perlas en 150 pesetas y tres alfileres de señora, uno con perlas de colores y brillantes en 640 pesetas, otro con rubíes cabujón en 620 pesetas y otro con una perla y dos rosas en 575 pesetas.

El 2 de enero de 1897 la casa García Villalba y Florez emitió, como de costumbre, su cuenta anual que importó 53.295 pesetas por las joyas elegidas por la Reina durante todo el pasado año. Entre ellas: dos alfileres de corbata con la cifra coronada de Alfonso XIII enriquecidos con rosas en 600 pesetas; otro alfiler con la misma cifra y una miniatura del Rey bordeada de brillantes en 2.500 pesetas; otros dos de cordón de oro mate con la cifra coronada del Rey con rosas en 1.000 pesetas; una pulsera de perlas grises y brillantes en 1.500 pesetas; un alfiler *trèfle* de perlas y brillantes en 1.750 pesetas; otro con un jacinto bordeado de brillantes en 2.000 pesetas; ocho chatones con ocho brillantes en 24.000 pesetas; unos aretes con orla de brillantes en 600 pesetas; dos cadenas largas de oro mate con veinticuatro perlas en 1.000 pesetas; otros aretes con dos brillantes en 2.000 pesetas; una pulsera con granates y brillantes en 2.000 pesetas; otra con perlas y dos brillantes en 1.750 pesetas; otra con rubíes cabujón y brillantes en 2.500 pesetas; unos botones para manga y para el pecho de oro mate con cinco brillantes en 1.250 pesetas y dos juegos más de botones similares con zafiros y brillantes en 850 y 500 pesetas.

El 6 de noviembre Celestino de Ansorena hijos le vendió un alfiler para señora con un zafiro, brillantes y rosas por 1.200 pesetas; dos alfileres de corbata con un zafiro y brillantes por 800 pesetas cada uno; un imperdible con tres turquesas y brillantes por 600 pesetas; una pulsera con las mismas piedras por 850 pesetas; una botonadura con cinco brillantes por 700 pesetas; un par de gemelos con el mismo número de brillantes por 260 pesetas; un par de aretes con dos zafiros rodeados de brillantes por 1.475 pesetas; una cruz de María Luisa con rosas y esmaltes por 1.690 pesetas; dos alfileres de corbata, uno con tres rubíes y brillantes por 600 pesetas y cuatro zafiros con cuatro brillantes por 500 pesetas.

En la factura anual fechada en diciembre de 1897 por valor de 74.055 pesetas García Villalba y Florez incluye entre otras joyas: una medalla con la efigie de san Ildefonso, de oro, esmaltada y orla de brillantes por 750 pesetas; una cifra de dama de S.M. con zafiros y brillantes por 1.000 pesetas; una pulsera de oro mate con una esmeralda, un rubí y brillantes por 1.500 pesetas; otra pulsera con una turquesa y dos brillantes por 1.000 pesetas; un alfiler con forma de serpiente por 75 pesetas; otra pulsera de zafiros y brillantes por 800 pesetas; una sortija con un zafiro cabujón y dos brillantes por 500 pesetas; otro alfiler de zafiros y perlas por 300 pesetas; otra medalla del Pilar con una orla de brillantes por 600 pesetas; una pulsera con una perla y brillantes por 3.000 pesetas; otra medalla de la Concepción con orla de rosas y perlas por 275 pesetas; un alfiler de oro con un zafiro y brillantes por 2.250 pesetas; una medalla de la Virgen del Rosario con esmalte y orla de brillantes por 750 pesetas; otro alfiler de oro con brillantes *trèfles* por 1.750 pesetas; una pulsera con una turquesa y brillantes por 1.350 pesetas; ocho chatones con 8 brillantes por 24.000 pesetas; una pulsera con turquesas y brillantes por 3.000 pesetas; otra con turquesa y brillantes por 1.500 pesetas; un alfiler *trèfle*

con turquesas, brillantes y rosas por 1.750 pesetas; otro de zafiros y brillantes por 750 pesetas; otro en forma de estrella con brillantes por 1.250 pesetas; otro de perfil redondo con brillantes por 1.000 pesetas; otro con dos círculos con brillantes y perlas por 1.250 pesetas; otro similar por 2.500 pesetas; una pulsera de perlas y brillantes por 2.500 pesetas; un alfiler de señora con una perla y brillantes por 2.500 pesetas; un alfiler con una esmeralda cabujón y brillantes por 1.750 pesetas; dos aretes con turquesas rodeados de brillantes por 2.250 pesetas; dos alfileres de señora con barretas y brillantes por 750 y 1.500 reales respectivamente y dos sortijas con zafiros y brillantes por 325 y 225 pesetas respectivamente. Una vez más comprobamos como esta Casa fue una de las que más alhajas suministró a la Reina Regente.

Aún así, otras importantes Casas permanecieron como proveedores habituales. La Intendencia General satisfizo el 13 de enero de 1898 a Mellerio Hermanos 11.020 pesetas por: dos broches redondos con una turquesa y ocho chatones de brillantes estimados cada uno en 950 pesetas; otro broche con tres zafiros cabujón y brillantes en 480 pesetas; una pulsera con eslabones largos con cinco turquesas y cinco brillantes en 860 pesetas; un broche en forma de corazón con rosas y tres chatones con un rubí, una esmeralda y un zafiro en 340 pesetas; un broche *trèfle* con una piedra de luna, un zafiro y rosas en 225 pesetas; una pulsera barbada con cinco turquesas y una orla de rosas en 1.100 pesetas; una botonadura de oro mate con brillantes en el centro en 465 pesetas; un alfiler con una perla rodeada de brillantes en 600 pesetas; otro *trèfle* con cuatro zafiros y rosas en 415 pesetas; dos peinetas de concha con bandas de rosas engarzadas en platino en 600 pesetas; una medalla de san Antonio de plata dorada y esmaltes en 100 pesetas; la montura de un collar de perlas con barretas de diamantes engastados en platino en 790 pesetas; otras dos peinetas en 800 pesetas; una sortija junco a la inglesa con una esmeralda y dos brillantes en 620 pesetas; unos botones dobles en forma de corazón con oro mate y centros de pedrería en 700 pesetas; unas peinetas en 550 pesetas y un frasco adornado con una amatista en 475 pesetas.

Celestino de Ansorena hijos fue convirtiéndose poco a poco en la Casa preferida. Firmó un recibí el 29 de marzo por un par de gemelos con zafiros cabujón y rosas que hacían juego con tres botones para pechera valorados en 740 pesetas, una cadena de 152 cm. de oro, barbada, en 490 pesetas y un alfiler de corbata con un zafiro y cuatro brillantes en 700 pesetas. La Intendencia General les expidió el 13 de agosto un abonaré por dos alfileres *trèfles*, uno con cuatro turquesas, brillantes y rosas por 900 pesetas y otro con tres perlas, brillantes y rosas por 1.200 pesetas. Además: dos imperdibles, uno con perlas y rosas por 130 pesetas y otro con turquesas y rosas por 400 pesetas; una hebilla de oro por 230 pesetas y un medallón de oro con cifras y corona real de pedrería por 875 pesetas. El 1 de septiembre la Casa recibió 2.075 pesetas por dos alfileres para señora, uno con perlas, brillantes y rosas por 725 pesetas y otro con ondas de turquesas y brillantes por 1.350 pesetas. El 10 de diciembre la Reina les compró cuatro alfileres, uno con esmeraldas, turquesas, zafiros, rubíes y brillantes por 1.150 pesetas; otro con cuatro perlas, brillantes y rosas por 1.325 pesetas; otro con una tira de brillantes por 950 pesetas y otro con cabujones a la rusa por 220 pesetas. Además, una aguja para sombrero por 65 pesetas, un imperdible de oro liso por 40 pesetas y un reloj de plata embellecido con esmaltes por 275 pesetas.

La factura anual de García Villalba y Florez reunió todas las compras de los últimos nueve meses. Entre ellas: una pulsera de aro redondo con zafiro cabujón y orla de brillantes en 1.500 pesetas; otra cintillo con turquesas y brillantes en 1.750 pesetas; dos más, una con esmeraldas y brillantes y otra con turquesas y brillantes en 1.500 pesetas cada una; un alfiler de señora con un rubí cabujón y brillantes en 1.750 pesetas; ocho chatones con ocho brillantes en 24.000 pesetas; un alfiler de corbata con una herradura de zafiros y brillantes en 1.000 pesetas; dos pulseras, una de ellas con un zafiro, un rubí, una esmeralda cabujón y seis brillantes y la otra con perlas y brillantes en 1.500 y 2.000 pesetas respectivamente; dos dijes de cristal, uno con un grabado de un jockey a caballo y orla de brillantes y zafiros en 925 pesetas y otro con un ciclista con orla de brillantes y esmeraldas en 600 pesetas y dos broches de perlas y brillantes para dos collares de cinco hilos de perlas en 4.000 pesetas.

El 14 de enero de 1899 Mellerio Hermanos remitió una factura por 5.000 pesetas. En ella anotó: una cadena larga de oro con turquesas y perlas por 1.200 pesetas; una botonadura doble de oro mate con *trèfles* de zafiros por 1.150 pesetas y un medallón con forma de hoja de violeta de oro mate y rosas por 550 pesetas. Piezas más populares como: una medalla con una copia de una Virgen de Murillo realizada en piedra luna y enriquecida con turquesas y rosas por 480 pesetas; un broche representando a san Jorge de oro cincelado con una orla de rosas por 370 pesetas y una medalla con una Virgen bizantina y un ángel por el reverso por 175 pesetas.

La Intendencia General abonó el 7 de noviembre a la casa Celestino de Ansorena hijos 1.945 pesetas por una cruz de María Luisa con brillantes y rosas y 1.375 pesetas por cuatro alfileres de corbata con zafiros, rubíes, turquesas y brillantes.

Rafael Serrano Muñoz, con taller de joyería en el número 12 de la calle de Atocha presentó una factura el 20 de diciembre de 1899 que incluía: un alfiler de corbata con brillantes y una esmeralda cabujón por el que solicitó 290 pesetas; una pulsera de cadena barbada con brillantes y una esmeralda en el centro por 856 pesetas; otra pulsera a la rusa con dos brillantes y un zafiro cabujón por 1.100 pesetas; un anillo tresillo con tres brillantes por 580 pesetas y otro con dos diamantes y un rubí por 540 pesetas.

La casa García Villalba y Florez envió a finales de diciembre de 1899 la factura que concentraba todas las joyas y objetos de lujos de ese año. Destacan por su valor: ocho chatones con ocho brillantes valoradas en 9.000 pesetas; siete alfileres de señora con la cifra y la corona real para damas de S.M. en 4.375 pesetas; una pulsera cruzada con dos perlas de color y brillantes en 3.000 pesetas; una aguja para sombrero con una bola cuajada de rosas en 1.000 pesetas; una pulsera de turquesas y brillantes en 1.500 pesetas; una botonadura con cuatro botones de mangas y tres de pecho de oro mate con esmeraldas y rosas en 750 pesetas; una pulsera con el aro liso con una turquesa, una orla de brillantes y dos perillas de brillantes en el aro en 1.500 pesetas; dos hebillas de cinturón en forma de herradura de oro mate con siete zafiros cada una en 1.200 pesetas; una horquilla de oro con rosas y perlas en 500 pesetas; un alfiler de señora guarnecido con ónix y un brillante en 200 pesetas y varios alfileres también de ónix de precio inferior.

La Reina María Cristina escogió en la tienda de Celestino de Ansorena hijos alhajas más sencillas como tres medallas con la advocación de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro por 75 pesetas y dos con la del Sagrado Corazón, una por 85 pesetas y otra, esmaltada, por 80 pesetas. El 23 de noviembre había comprado cinco alfileres, dos con forma de herradura con perlas y brillantes por 1.200 y 1.300 pesetas respectivamente, uno para corbata con un zafiro, un rubí y dos brillantes por 850 pesetas, otro con un zafiro y seis brillantes por 725 pesetas y otro en forma de corazón con un ópalo, un rubí y dos brillantes por 150 pesetas. Unos días más tarde, el 22 de junio de 1900 eligió tres botonaduras, una con rubíes y rosas por 225 pesetas, otra con ópalos y rosas por 545 pesetas y una tercera con rubíes, esmeraldas y rosas por 320 pesetas.

García Villalba y Florez remitió el 3 de enero de 1901 otra factura por varias joyas encargadas por la Reina en su tienda. Entre ellas: un alfiler de señora en forma de flor de lis con dos perlas y dos brillantes evaluado en 2.500 pesetas; ocho chatones con ocho brillantes en 10.000 pesetas; una cruz de brillantes en 625 pesetas; cinco cifras de damas de S.M. con rosas y rubíes en 3.125 pesetas; una sortija a la inglesa con un zafiro y dos brillantes en 700 pesetas; un alfiler de señora decorado con un ancla de brillantes y rosas en 2.000 pesetas; una pulsera de oro mate con dos cabezas de serpientes con esmeraldas y brillantes en 1.250 pesetas y unos aretes con dos chatones guarnecidos con un brillante cada uno en 3.500 pesetas.

El 27 de junio Celestino de Ansorena hijos presentó otra cuenta por un alfiler de corbata con un zafiro y cuatro brillantes en 550 pesetas; un alfiler para señora de rubíes y brillantes en 2.000 pesetas; otro imperdible con perlas y brillantes en 900 pesetas y una cifra con las iniciales MC y corona real con zafiros y brillantes en 1.820 pesetas. A finales de ese año otra reúne las alhajas escogidas en los últimos seis meses. Aunque volvemos a encontrar alfileres, pulseras y aretes destacan por su valor un collar de zafiros y brillantes valorado en 24.965 pesetas y por su originalidad tres puños de oro, uno con la inscripción 1901 guarnecida con rosas en 1.035 pesetas, otro con un zafiro cabujón y rosas en 630 pesetas y el tercero, con las cifras C.S. bajo corona de conde en 790 pesetas. Una botonadura de corales por 150 pesetas y un par de aretes con dos corales y dos brillantes por 175 pesetas son las piezas más baratas de esta factura.

Un año más, García Villalba y Florez envió otra factura por 35.795 pesetas que reunía las joyas adquiridas por la Reina durante ese año. Destacan: un alfiler de señora en forma de media luna con brillantes estimado en 2.500 pesetas; tres chatones de brillantes en 9.000 pesetas; un alfiler con un zafiro y dos brillantes en 1.750 pesetas; otro con un ópalo y brillantes por el mismo precio; otro en forma de barra con brillantes y un zafiro cabujón rodeado de brillantes en 2.600 pesetas; otros tres chatones de brillantes también por 9.000 pesetas y un alfiler de corbata con la cifra de Alfonso XIII guarnecido con rosas en 250 pesetas.

La Intendencia General desembolsó el 13 de mayo de 1902 a la casa Celestino de Ansorena hijos 27.954 pesetas por joyas adquiridas durante los primeros seis meses. Entre ellas: una botonadura de topacios rosas y brillantes en 1.135 pesetas; un alfiler para corbata con un zafiro y un brillante en 900 pesetas; un collar-alfiler en forma de lazo con brillantes,

dos esmeraldas propiedad de la Reina y una esmeralda de la Casa en 13.960 pesetas³⁷; dos armaduras de plata para dos diademas en 80 pesetas; una cadena larga con doscientas trece brillantes de S.M. en 1.725 pesetas; seis condecoraciones con C.R. y corona real con rubíes y rosas a 1.485 pesetas cada una y dos aretes con bolas de ónix en 45 pesetas.

Como hemos comentado Alfonso XIII fue proclamado Rey el 17 de mayo de 1902. Su madre se convirtió automáticamente en Reina madre y continuó adquiriendo joyas y objetos de plata a los mismos joyeros, aunque ganó protagonismo la casa Ansorena e hijos desapareciendo los encargos a otros establecimientos joyeros como la casa García Villalba y Florez o la joyería Marzo³⁸.

Joyas adquiridas para regalar

La Reina Regente agasajó a servidores y a amigos fieles que le ayudaron en estos difíciles años con muchas de las joyas y de los objetos que acabamos de mencionar. Otras alhajas fueron entregadas como donativos en rifas o como premios en concursos deportivos. Por ejemplo, el 15 de julio de 1892 la casa García Villalba y Florez suministró tres alfileres, dos de corbata y uno de señora. Uno de ellos, con una perla rodeada de brillantes valorado en 450 pesetas fue otorgado como premio en las Carreras de caballos de Granada. Otro, con una piedra de luna y diamantes talla rosas, estimado en 150 pesetas, fue remitido a la marquesa de Bogaraya para que lo ofreciera como premio en las carreras de velocípedos a beneficio de los pobres de la parroquia de San Lorenzo. El tercero, con un círculo de oro mate y cuatro *trèfles* de perlas, apreciado en 75 pesetas, fue concedido al alcalde de Madridejos –Toledo– como premio por su buen comportamiento durante las inundaciones que asolaron Toledo y Almería y por el auxilio que prestó al Intendente General y a los empleados de la Real Casa que le acompañaron.

Cinco días más tarde, la Reina Regente volvió a seleccionar en la misma tienda varios objetos para el mismo fin: un alfiler de corbata con una perla por 2.000 pesetas; un alfiler barbado con rosas y zafiros por 300 pesetas; un alfiler *trèfle* con turquesas y brillantes por 2.000 pesetas; otro alfiler similar sólo con brillantes por 2.500 pesetas; un alfiler en forma de lazo con brillantes por 1.750 pesetas; una pulsera de oro mate con dos cabezas de serpientes con zafiros y brillantes por 1.750 pesetas; un alfiler con una media luna con brillantes por 2.250 pesetas; otro con una barra y una orla con zafiros y brillantes por 3.500 pesetas; una pulsera con perlas y brillantes por 3.500 pesetas y un alfiler de señora con brillantes y una perla perilla por 7.500 pesetas.

El 24 de abril de 1893 la casa Celestino de Ansorena hijos cobró 11.225 pesetas por varias joyas adquiridas por mediación del conde de Morphy que la Reina Regente regaló a diferentes artistas. Entre ellas: dos sortijas inglesas, una con un brillante y dos zafiros y otra

³⁷ A esta cantidad hay que descontar diez brillantes valorados en 1.180 pesetas; 300 diamantes rosa por 258 pesetas; 160 reales por 287 pesetas; 9 brillantes por 75 pesetas y el oro y la plata 26 pesetas. Al final se valoró en 12.134 pesetas.

³⁸ Para este período remitimos a nuestro artículo ARANDA HUETE, A. “Las joyas adquiridas....”

con un zafiro y dos brillantes valoradas en 760 y 700 pesetas respectivamente; dos alfileres de corbata, uno con dos perlas grises en 980 pesetas y otro con una turquesa rodeada de brillantes en 500 pesetas; dos pulseras inglesas, una con dos rubíes y dos brillantes en 600 pesetas y otra con una turquesa rodeada de diamantes rosas en 400 pesetas; un imperdible de tres eslabones de brillantes en 975 pesetas; otra pulsera chatón ruso con nueve rubíes, dieciséis brillantes y rosas engastados en plata en 3.765 pesetas; dos alfileres de corbata, uno con una herradura con tres rubíes y brillantes en 550 pesetas y el otro con una perla perilla y un brillante en 1.120 pesetas y una sortija con una esmeralda y dos brillantes en 875 pesetas.

En 1896, con motivo del cumpleaños de su hija la infanta María Teresa, la Reina Regente escogió en Mellerio Hermanos tres boquillas de ámbar adornadas con una quimera de oro mate cincelada tasadas en 240 pesetas. En enero de 1902 la reina María Cristina compró en la joyería Enrique Herreros³⁹ un aderezo de coral compuesto por un collar y dos pendientes valorado en 500 pesetas con el que se agasajó a un ama de lactancia.

Con motivo de la proclamación de su hijo, el 9 de mayo de ese mismo año encargó en la joyería Mexia Hermanos y Compañía⁴⁰ seis alfileres para corbata con la cifra de S.M. el rey Alfonso XIII, fabricados en oro y platino, cuajados de rosas y esmaltados. La joyería solicitó por cada uno de ellos 300 pesetas. Además, seis pares de botones para las mangas, realizados en los mismos materiales y con la misma cifra, que hacían juego con los anteriores por 1.000 pesetas cada uno⁴¹.

Joyas regaladas a la Reina por sus hijos

Sus hijos desde edad temprana obsequiaron a su madre bien por su aniversario o por alguna fecha especial con piezas que demuestran el gusto personal de María Cristina. En diciembre de 1889 sus hijas María de las Mercedes, princesa de Asturias y la infanta María Teresa le regalaron por Navidad dos agujas para adornar el peinado en forma de bola cuajadas con 168 brillantes. Las adquirieron a Francisco Marzo por 3.500 pesetas⁴².

El 22 de noviembre de 1890 sus hijas le agasajaron con un reloj y su correspondiente cadena de la que se suspendió una bola cuajada de diamantes talla rosa. Lo eligieron en la joyería Mellerio Hermanos y pagaron por él 2.100 pesetas⁴³.

Pronto se unió a ellas su hermano Alfonso XIII y el coste de la joya se repartió a partes iguales entre los tres hermanos, ocupándose el tesorero de sus respectivas Cajas de fondos particulares de abonar la cantidad correspondiente. En julio de 1891 optaron en la

³⁹ Platería, Joyería y condecoraciones de Enrique Herreros, sucesor de Moreno calle de la Montera nº 15.

⁴⁰ Sucesores de la joyería García Villalba y Florez. Tenían tienda en la carrera de San Jerónimo, nº 8.

⁴¹ AGP, AG, leg. 326.

⁴² AGP, AG, leg. 328.

⁴³ AGP, AG, leg. 329.

joyería de Celestino de Ansorena hijos por un par de alfileres en forma de lazo con brillantes y rubíes tasados en 6.140 pesetas. En enero de 1893 abonaron en Mellerio Hermanos 11.100 pesetas por dos pulseras y en febrero a los joyeros García Villalba y Florez 8.500 pesetas por dos alfileres. En el mes de abril de nuevo en Celestino de Ansorena hijos 7.620 pesetas por tres pulseras. En octubre, la tesorería de la princesa de Asturias y de la infanta María Teresa pagó 4.860 pesetas a la joyería Haardt & Devos⁴⁴, de Bruselas por un brazalete con cabujones de zafiros y brillantes.

La infanta Isabel, hermana de Alfonso XII, eligió en nombre de sus sobrinas en la joyería Henri Kaas de París, un alfiler con brillantes, perlas y esmeraldas, un collar con siete brillantes⁴⁵ y una pulsera de perlas y brillantes, que éstas reservaron para regalar a su madre en una fecha especial.

En conmemoración del 29 de noviembre, aniversario de su boda con Alfonso XII, sus hijas le obsequiaron con un alfiler en forma de herradura guarnecido con brillantes negros y blancos de la joyería García Villalba y Florez. El cajero de la Intendencia General expidió el correspondiente abonará el 15 de enero de 1894 por 3.000 pesetas. Tres días más tarde, el mismo cajero pagó 4.000 pesetas al joyero Carlos Martínez por cinco pasadores para collar engastados con ochenta brillantes que sus hijas le ofrecieron por Navidad.

El día de su santo sus tres hijas le agasajaron con un collar de eslabones de brillantes adquirido en la joyería García Villalba y Florez por 9.000 pesetas. Y de nuevo, con motivo del aniversario de su matrimonio seleccionaron varias joyas de la joyería Mellerio Hermanos por 3.064 pesetas. En marzo de 1895 compraron un collar de perlas y brillantes en la joyería Haardt & Devos por 8.400 pesetas. Al año siguiente le obsequiaron con nueve perlas gruesas de la joyería García Villalba y Florez estimadas en 18.000 pesetas. De nuevo, la infanta Isabel escogió, en nombre de sus sobrinas, en la joyería Henri Kaas un broche con esmeraldas y dos grandes brillantes y un par de pendientes a juego tasados en 14.500 francos (18.378,75 pesetas) que sus hijas le regalaron por su cumpleaños. Una vez más, en el aniversario de su matrimonio, sus hijas le obsequiaron con doce chatones con un brillante cada uno apreciados en 33.000 pesetas y un par de aretes engastados con cabujones de zafiros rodeados de brillantes en 2.000 pesetas adquiridos en García Villalba y Florez. Y en el del año siguiente, con un par de pendientes con cabujones de rubíes orientales montados a la rusa de la joyería Henri Kaas tasados en 8.500 francos (11.283,75 pesetas).

A finales de 1898 la joyería Celestino de Ansorena hijos percibió 21.730 pesetas por un par de aretes con dos brillantes y 5.740 pesetas por otra joya sin especificar que ofrecieron a la reina María Cristina en una fecha especial. En esta misma joyería eligieron una pulsera con un brillante *jonquille* y dos brillantes blancos por 6.120 pesetas y una cadena larga, *sautoir*, con esmeraldas, rubíes, zafiros y brillantes por 2.475 pesetas con la que obsequiaron a su

⁴⁴ Rue Montagne de la Cour nº 85. También tenían tienda abierta en Ostende.

⁴⁵ El collar valorado en 3.500 francos finalmente se lo quedó la infanta Isabel. El alfiler se estimó en 1.800 francos y la pulsera en 3.800 francos.

madre el día de Año Nuevo de 1899. Y para su santo optaron por una pulsera de cadena barbada con cinco brillantes por 8.000 pesetas.

En la joyería Lacluche y C^a compraron un broche con cuatro rubíes por 2.499 pesetas. En la joyería Henri Kaas, a finales de año, una botonadura con cabujones de esmeraldas por 1.917 pesetas. En enero de 1900 la Intendencia abonó 4.875 pesetas a la joyería Celestino de Ansorena hijos por una pulsera de brillantes, rubíes y esmeraldas⁴⁶.

Sin duda, sus hijos continuaron regalándole joyas en fechas señaladas, pero a partir de la boda de la princesa de Asturias y de la proclamación oficial de Alfonso XIII, los registros de contabilidad variaron⁴⁷ y para no alargarnos más, dejamos su estudio para otra ocasión⁴⁸.

Abintestato

La reina María Cristina falleció el 6 de febrero de 1929. El 1 de julio se reunieron en el Palacio Real el conde de Aybar, Intendente General de la Real Casa y Patrimonio, el duque de Sotomayor, mayordomo mayor de la Reina y Leopoldo Matos y Massieu, letrado consultor, con el objetivo de realizar la partición de los bienes dejados por la Reina entre sus herederos: su hijo el rey Alfonso XIII y sus nietos los infantes Alfonso María e Isabel Alfonso de Borbón, hijos de la princesa de Asturias María de la Mercedes y los infantes Luis Alfonso, José Eugenio y María de las Mercedes de Baviera y Borbón, hijos de la infanta María Teresa⁴⁹. El Rey se reservó ciertas joyas que por su valor dinástico y su carácter único y singular debían pasar directamente a él y compensó económicamente al resto de los herederos.

El inventario contiene 452 lotes de alhajas entre las que encontramos: un aderezo de granates, ocho diademas, seis lotes de horquillas, una peineta, un lote con cinco agujas de sombrero, un broche para el cabello, veintitrés pares de aretes o pendientes –uno de ellos con peridot-, veintiocho collares -sobre todo de perlas y chatones de brillantes-, dos *collier de chien*, tres *sautoir*, cinco alfileres, treinta y dos imperdibles, siete alfileres de corbata con las cifras M.C., una flecha de brillantes, treinta colgantes, dos miniaturas con cerco de oro –y una con corona de brillantes-, veintidós medallones, un dije en forma de cubo, catorce medallas,

⁴⁶ AGP, AG, legs. 330 y 331.

⁴⁷ Por ejemplo, en noviembre de 1902 le regalaron un corazón engarzado con rubíes y brillantes con una cadena guarnecida a juego adquirido en la joyería Kaas Frères por 5.950 pesetas que pagaron a partes iguales entre sus cuatro hijos, es decir el Rey, la infanta María Teresa y los príncipes de Asturias, María Teresa y Carlos de Borbón. Lo mismo ocurrió en diciembre de 1903 con una hebilla con rubíes y brillantes comprada en la misma joyería por 2.600 pesetas, en noviembre de 1905 con un broche de zafiros y brillantes de la joyería Haart & Devos por 1.600 pesetas y en diciembre de ese mismo año con otro broche con dos *trèfles* de cuatro hojas en la joyería Lacluche Hermanos por 7.000 pesetas.

⁴⁸ Igualmente, remitimos para el estudio de las joyas de la reina María Cristina desde la proclamación de su hijo Alfonso XIII reunidas en su Caja de fondos particulares a nuestro artículo ARANDA HUETE, A. *Las joyas adquiridas*, pp. 87-103.

⁴⁹ María de las Mercedes, princesa de Asturias había fallecido el 17 de octubre de 1904 y la infanta María Teresa el 23 de septiembre de 1912.

siete cruces, cuarenta y una pulseras, veintisiete aros de oro, cuatro pulseras con reloj –uno de oro y cerco de brillantes, otro con brillantes y ónix y dos de platino con cerco de brillantes y rosas-, un lazo de dama de S.M., dos insignias de las Maestranzas de Ronda y Sevilla, una Cruz de Austria con lazo de brillantes, cuarenta sortijas y ochenta y tres lotes de broches. Además: varios collares y cadenas de luto, varios chatones sueltos o cosidos a una cinta, un círculo con cinco brillantes, amatistas y rosas, dos cierres de collar guarnecidos de brillantes, dos bolsillos de oro adornados con piedras preciosas, seis relojes de bolsillo, una botonadura de brillantes, cinco lotes con dos botones y dos de tres botones, varios alfileres de corbata, unos gemelos con las cifras M.C., una hebilla para el cinturón en forma de herradura, varias cadenas, cuatro puños de sombrilla, un bastón, un lote de esmeraldas, brillantes, zafiros y perlas sueltas, diferentes objetos adornados con pedrería como lapiceros, plumas, un sello y las tapas de un libro de Misa⁵⁰.

La tasación ascendió a 1.203.517 pesetas. La descripción de las piezas es muy breve y escueta por lo que resulta complicado identificar las joyas que poseyó la Reina.

De las ocho diademas, el Rey escogió cinco: una diadema con quince flores guarnecidas de brillantes valorada en 11.000 pesetas; otra enriquecida con veintisiete perlas y brillantes en 28.000 pesetas⁵¹; otra con un diseño basado en tres hojas cuajadas de brillantes en 12.500 pesetas; otra con catorce granates y brillantes en 1.250 pesetas y otra con flores, siete perlas negras o grises y brillantes en 14.500 pesetas⁵² que se unió a una horquilla con una perla negra en 2.500 pesetas porque ayudaba a sujetarla al peinado. Además, se adjudicaron al Rey 161 lotes. Entre ellos: un collar con 48 chatones tasado en 90.000 pesetas; otro con 38 chatones en 40.000 pesetas; dos collares de perlas en 156.000 pesetas; otro con 113 perlas en 74.000 pesetas; otro con 147 perlas en 40.000 pesetas; otro con 187 perlas y una en el cierre en 14.500 pesetas; una pulsera con tres hilos de 66 perlas y broche de perlas rodeada de brillantes en 12.500 pesetas⁵³; un broche con una esmeralda rectangular y doble orla de brillantes en 32.500 pesetas; otro en forma de ancla engastado con brillantes en 3.750 pesetas; ocho redondos de brillantes en 3.000 pesetas; tres en forma de lazo, también de brillantes en 3.750 pesetas; tres flores con esmeraldas y brillantes en 16.000 pesetas; un broche en forma de lazo con una esmeralda hexagonal y brillantes en 2.500 pesetas; otro con un zafiro cabujón y dos orlas de brillantes en 10.000 pesetas; otro con una perla rodeada de brillantes y otra perla perilla suspendida de él con un casquillo de rosas en 4.250 pesetas; una esmeralda en

⁵⁰ Copia del testamento de la reina María Cristina de Habsburgo-Lorena subastada el 21 de febrero de 2013 en Goya Subastas, lote 507. Agradecemos efusivamente a la Galería Marita Segovia su generosidad al permitirnos consultar este documento.

⁵¹ Pensamos que esta diadema es la que la Reina adquirió a Francisco Marzo el 20 de febrero de 1886.

⁵² Creemos que esta diadema es la que la Reina adquirió en la casa Celestino de Ansorena hijos en junio de 1906 con motivo de la boda de su hijo y que luce en el retrato de Franzen en el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid. Fondo de Fotografía Histórica, nº inv.10183558 AGP, AG, leg. 985. ILUSTRACIÓN 4

⁵³ La reina María Cristina era muy aficionada a los collares de perlas, a los de chatones de brillantes y a las pulseras de perlas como apreciamos en varios retratos. ILUSTRACIÓN 5

forma de perilla suspendida de tres brillantes en 40.000 pesetas; dos pulseras articuladas con esmeraldas y brillantes en 14.500 pesetas; otra articulada en 4.500 pesetas; otra de aro con una perla negra rodeada de brillantes en 9.300 pesetas; un collar con diez piezas de zafiros rodeadas de brillantes y eslabones de brillantes en 15.000 pesetas; un collar-cadena con 31 eslabones de brillantes en 1.500 pesetas; diecinueve zafiros sueltos en 7.250 pesetas; un colgante con un gran rubí en forma de pera y adorno de brillantes en 12.000 pesetas; dos collares de perlas negras en 14.250 pesetas; un *collier de chien* con veintitún hilos de perlas y barreta de brillantes en 500 pesetas y un par de pendientes con jacintos y brillantes en 200 pesetas. El resto de las piezas son aretes, pulseras sencillas –una con un medallón de Alfonso XII en 40 pesetas-, aros, cruces, medallas, colgantes, sortijas, broches –uno en forma de libélula, otro en forma de flor de lis, otro simulando un automóvil con brillantes y rubies-, alfileres con las cifras M.C., la insignia de la Maestranza de Ronda, imperdibles y una hebilla para cinturón con forma de herradura con cuatro brillantes y cuatro zafiros⁵⁴.

A la infanta Isabel Alfonso, hija de la difunta princesa de Asturias María de las Mercedes, se le otorgaron 72 lotes destacando la diadema rusa de brillantes apreciada en 32.000 pesetas⁵⁵. Además: un broche en forma de flor de lis de brillantes en 7.500 pesetas; un collar con 32 chatones en 14.000 pesetas; un *sautoir* con 213 brillantes en 6.000 pesetas; un broche con jacintos y brillantes en 1.500 pesetas; uno de los bolsillos de oro con brillantes y zafiros en 260 pesetas; una pulsera con tres hilos de perlas y broche de perlas y brillantes en 12.500 pesetas; dos broches con una perla rodeada de brillantes en 5.700 pesetas; cinco agujas de sombrero con bolas de brillantes en 2.000 pesetas; aretes, más pulseras, aros, medallones, medallas, sortijas, alfileres, imperdibles y un reloj con tapa *pavé* de rosas y leontina en 200 pesetas.

Su hermano el infante Alfonso María recibió la diadema de brillantes y rubíes estimada en 3.000 pesetas junto con 72 lotes más: un broche con una esmeralda rodeada de brillantes en 22.000 pesetas; otro con tres óvalos de brillantes en 2.000 pesetas; un collar con cuatro hilos de perlas y un broche con perla grande y brillantes en 28.000 pesetas; un *collier de chien* con siete brillantes amarillos y brillantes en 4.500 pesetas; un *sautoir* de platino con perlititas en 900 pesetas; un broche camafeo de zafiro y brillantes en 5.850 pesetas; pulseras, sortijas, aretes, medallones, aros, botonaduras, dos puños de sombrilla y el lazo de dama de S.M.⁵⁶.

El infante Luis Alfonso de Baviera y Borbón, hijo de la infanta María Teresa fallecida en 1912 también heredó parte de las joyas de su abuela. A él le correspondió 47 lotes. Destacan: un broche de brillantes con catorce colgantes valorado en 18.000 pesetas; la mitad de un collar de perlas -165 perlas- con broche redondo de perlas y brillantes en 27.500 pesetas; la mitad de otro collar -129 perlas- con broche similar al anterior en 6.250 pesetas; un broche en

⁵⁴ Puede ser parecida a la que aparece en el retrato nº inv. 10090825. ILUSTRACIÓN 6

⁵⁵ Puede ser la que luce la reina María Cristina en el retrato nº inv. 10060998. ILUSTRACIÓN 7

⁵⁶ En total su hermana recibió joyas por valor de 105.539 pesetas y él por 105.532 pesetas.

forma de lazo y una perla perilla negra en 2.500 pesetas; una medalla de Alfonso XIII en 200 pesetas; la flecha de brillantes en 30 pesetas; aretes, pulseras, medallones, sortijas, alfileres, imperdibles y un reloj en forma de bola de ónix con leontina en 250 pesetas.

Su hermano el infante José Eugenio recibió 46 lotes que comprendían: un collar con cincuenta colgantes de rubíes y brillantes en 10.000 pesetas; las otras dos mitades de los collares de perlas que heredó su hermano en 27.500 y 6.250 pesetas respectivamente; un colgante de brillantes en 3.250 pesetas; unos aretes de chatones de brillantes en 6.300 pesetas; un broche en forma de lazo con brillantes en 2.400 pesetas; la insignia de la Maestranza de Sevilla en 80 pesetas, el reloj de oro con los números en la tapa esmaltados en 25 pesetas y sortijas, alfileres y medallas como el resto de herederos.

Por último, la infanta María de las Mercedes Teresa, la más pequeña de los nietos, obtuvo la diadema de brillantes y esmeraldas estimada en 22.000 pesetas. Además 50 lotes más entre ellos: un broche de brillantes y brillantes amarillos en 3.500 pesetas; un collar con veintiún chatones cosidos en una cinta en 4.000 pesetas; un broche chatón de brillantes en la misma cantidad; un collar de brillantes con once colgantes en 4.500 pesetas; un broche en forma de lazo de brillantes y esmeraldas en 8.500 pesetas; una pulsera articulada de brillantes en 4.500 pesetas; un collar de granates y brillantes en 3.000 pesetas; otro de 51 perlas con *rondelles* en 2.900 pesetas; cinco broches en forma de estrella⁵⁷ con brillantes y una perla en el centro en 3.500 pesetas; un broche con dos flores de brillantes en 1.000 pesetas; otro en forma de pensamiento con brillantes y amatistas en 650 pesetas; otro en forma de hebilla de brillantes en 350 pesetas y varios colgantes en forma de corazón, broches de herraduras e imperdibles⁵⁸.

A estas joyas se añadieron otros objetos de menor valor que le fueron entregados directamente al Rey por el secretario particular de su madre. Entre ellos: cinco rosarios, una botonadura, varios collares de perlas falsas, dos medallas de oro de la mayoría de edad del Rey, un sello con una corona real, un reloj de oro con esmalte y las cifras de Alfonso XII en brillantes; una leontina de oro con un dije en forma de corona real y un reloj de oro con miniaturas de Felipe IV y de sus hijos en la tapa⁵⁹.

Aunque no consta que joyero realizó la tasación de las joyas todo apunta a que pudo ser la casa Ansorena hijos ya que trabajó para la reina María Cristina durante estos años y realizó la tasación de las joyas de María de las Mercedes, princesa de Asturias e hija mayor de la Reina.

⁵⁷ Similares a los que luce la reina María Cristina en el retrato nº inv.10047886. ILUSTRACIÓN 8

⁵⁸ Luis Alfonso recibió joyas por valor de 70.248 pesetas; su hermano José Eugenio por 70.242 pesetas y su hermana por 70.330 pesetas.

⁵⁹ AGP, Alfonso XIII, caja 15769.

A través de estas páginas hemos analizado un amplio muestrario de piezas, algunas tradicionales y otras de plena moda como los *sautoir*, *los collier de chien*, las pulseras barbadadas, las de junco, etc. Nuevos materiales como el platino y pedrería novedosa como el peridoto, el ojo de tigre o la piedra luna convivieron con los imprescindibles diamantes, esmeraldas, rubíes y las indispensables perlas. María Cristina de Habsburgo-Lorena adquirió durante su vida un buen número de piezas a los más afamados joyeros de la Corte y a los establecimientos comerciales de París. Desde Francisco Marzo a la casa Ansorena sin olvidar a los Mellerio, a García Villalba y Florez todos dejaron una importante huella en la joyería española de finales del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX.

Por último, comentar, que con estos extensos listados de joyas a veces profusos para el lector, hemos querido dar a conocer el gran número de joyas que adquirió la Reina María Cristina –unas para su uso personal y otras para regalar- y que desgraciadamente no han llegado hasta nosotros al ser heredadas por sus familiares, desmontadas y convertidas en joyas modernas acordes con los nuevos gustos.



Ilustración 1 Fernando Debas, *Retrato de tres cuartos de la reina María Cristina con atuendo de gala*, 1895. Copyright Patrimonio Nacional, AGP, Fondo de Fotografía Histórica, nº inv. 10151656.



Ilustración 2. Salvador Martínez Cubells, *María Cristina de Habsburgo-Lorena*, 1879-1880. Copyright Patrimonio Nacional, Palacio Real de Aranjuez, nº inv. 10023455.



Ilustración 3. Antonio Ribas, *La reina María Cristina*, 1888 (detalle). Copyright Patrimonio Nacional, Palacio de la Almudaina, nº inv. 10030203



Ilustración 4. Franzen, *La reina María Cristina*, 1906, Copyright Patrimonio Nacional AGP, Fondo de Fotografía Histórica, nº inv. 10183558.



Ilustración 5. Benjamín Resines, *La reina María Cristina de Habsburgo*, 1928, Copyright Patrimonio Nacional AGP, Fondo de Fotografía Histórica, nº inv. 10141752



Ilustración 7. Armando Larroque, *Retrato de la reina María Cristina*. Copyright Patrimonio Nacional, Palacio de Riofrio, nº inv. 10060998

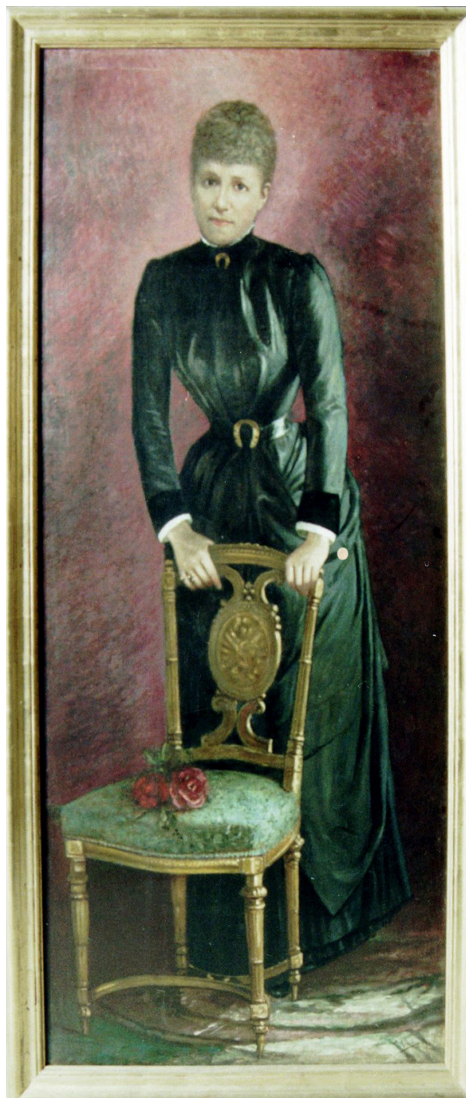


Ilustración 6. Ferdinand Rouze, *La reina regente María Cristina de Habsburgo*, 1884. Copyright Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, nº inv. 10090825



Ilustración 8. Anónimo, *Retrato de busto de la reina María Cristina de Habsburgo*, 1880. Copyright Patrimonio Nacional, AGP, Fondo de Fotografía Histórica, nº inv. 10047886.

EL REPARTO DE JOYAS TRAS LA MUERTE DE ISABEL II, UN PROCESO PROBLEMÁTICO

Nuria Lázaro Milla. *Doctora en Historia del Arte*

nurialazaromilla@outlook.com

Tras semanas aquejada de una fortísima afeción respiratoria, el 9 de abril de 1904 falleció, en el Palacio de Castilla de París, Isabel II, quien fue reina de España durante treinta y cinco años. Su féretro, cubierto con la bandera nacional, recorrió las calles de la capital francesa, siendo despedido con honores reales. Su cuerpo fue recibido el 15 de abril en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Dos meses después del deceso de la soberana, sus joyas, junto a los objetos de plata, fueron depositadas por razones de seguridad en el banco Crédit Lyonnais, donde se les dio una primera apreciación cercana a 400.000 francos. Sus testamentarios, Fernando de la Cerda y Carvajal, conde de Parcent, y Charles Berçeon, notario de profesión, procedieron a realizar el inventario y la tasación de todos sus bienes muebles e inmuebles. El correspondiente a las joyas consta de doscientas setenta y cuatro entradas, alcanzando el valor de 621.794 francos. Se trata de una relación de piezas de muy diversa índole, que abarca desde majestuosas composiciones de piedras preciosas y metales nobles hasta discretas alhajas de ínfimo coste que pueden perfectamente enmarcarse dentro del ámbito de la bisutería. En ambos casos se hacen patentes las particularidades que definen la joyería decimonónica, como la predilección por los motivos inspirados en la naturaleza, la exaltación de lo sentimental, la utilización de novedosos materiales y técnicas a consecuencia del progreso industrial, la influencia del colonialismo o la emulación de los modelos del pasado.

Doña Isabel otorgó testamento en París el 1 de junio de 1901, el cual ratificó el mismo día de su muerte. Sobre sus joyas, en la cláusula novena manifestó una de sus últimas voluntades:

Ordeno y confío al cuidado de mis albaceas que, entre mis alhajas, elijan una que entregarán á mi muy amada nuera la reina María Cristina, á quien la lego como prueba de mi afecto maternal; otra para don Fernando Muñoz y Borbón, duque de Riánsares; es también mi voluntad que como testimonio de mi afecto se entregue un recuerdo á cada una de las personas siguientes: princesa del Drago; marquesa de Campo Sagrado; doña Josefa Fernanda de Borbón y de Güell; doña María Cristina, viuda del infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza; la infanta doña Amalia, viuda del príncipe Adalberto de Baviera; conde y condesa de Caserta; don Raimundo Güell y Borbón, marqués de Val Carlos; doña Luisa Fernanda, duquesa (de) viuda de Híjar; doña Josefa Beaubé de López. Es bien entendido que todos estos recuerdos son puramente personales.

Los testamentarios, pues, establecieron el reparto en la manera que se expone a continuación¹:

A su nuera, la reina madre María Cristina de Habsburgo-Lorena, se le asignó la alhaja número 16: «*Une broche nœud en brillants ornée de huit émeraudes*» (broche de lazo de brillantes y ocho esmeraldas), 9.000 francos.

A su hermanastro, Fernando Muñoz y Borbón-Dos Sicilias, duque de Riánsares, la número 80: «*Une bague avec un gros brillant taillé en forme de couronne*» (anillo con un gran brillante tallado en forma de corona), 300 francos.

A su hermanastra, Cristina Muñoz y Borbón-Dos Sicilias, marquesa consorte de Campo Sagrado, la número 50: «*Un bracelet corde or mat, un gros brillant au centre*» (brazalete sogueado de oro mate con un gran brillante en el centro), 750 francos.

A su prima y cuñada, la infanta Josefina Fernanda de Borbón y Borbón-Dos Sicilias, viuda del escritor y político cubano José Güell y Renté, la número 40: «*Une broche ronde peinture sur émail entourée de brillants*» (broche redondo con pintura sobre esmalte y orla de brillantes), 500 francos.

A su prima, cuñada y consuegra, la infanta Amalia de Borbón y Borbón-Dos Sicilias, viuda del príncipe Adalberto de Baviera, la número 27: «*Une broche fleur de lys en brillants*» (broche de flor de lis en brillantes), 600 francos.

A su primo, Alfonso de Borbón-Dos Sicilias y Austria, conde de Caserta, la número 79: «*Une bague turquoise surmontée d'une couronne en roses*» (anillo con una turquesa rematada por una corona de diamantes tallados en rosa), 75 francos.

A su prima, María Antonietta de Borbón-Dos Sicilias y Toscana, condesa consorte de Caserta, la número 49: «*Un bracelet enlacement en brillants avec joli trèfle formé d'un brillant blanc, d'un brillant jaune et d'un saphir*» (brazalete de entrelazos de brillantes, con un bonito trébol compuesto por un brillante blanco, un brillante amarillo y un zafiro), 1.500 francos.

A su sobrino, Raimundo Güell y Borbón, marqués de Valcarlos, la número 81: «*Une bague avec émeraude entourée de dix brillants*» (anillo con una esmeralda rodeada por diez brillantes), 450 francos.

A Josefina Beaubé de López, fiel servidora encargada del guardarropa de doña Isabel durante años, la número 108: «*Un médaillon ovale en or mat, un brillant serti dans une étoile*» (medallón ovalado de oro mate con un brillante embutido en una estrella), 175 francos.

¹ Por haber fallecido, no se entregaron joyas a su hermanastra María de los Milagros Muñoz y Borbón-Dos Sicilias, princesa del Drago por matrimonio; a su prima y cuñada la infanta María Cristina de Borbón y Borbón-Dos Sicilias, esposa del infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza; y a Luisa Fernández de Córdoba y Vera de Aragón, duquesa de Híjar por matrimonio.

Los albaceas, además, decidieron entregar a la infanta Isabel «*une garniture d'ombrelle ors ciselés, cristal taillé entourage de roses*» (adorno para sombrilla de oro de colores cincelado, cristal tallado y bordura de diamantes tallados en rosa), número 272 del inventario, valorada en 150 francos, argumentando que este rico objeto había sido un presente que ella había realizado a su madre y que era de justicia devolvérselo. En definitiva, la suma de las joyas regaladas ascendió a 13.500 francos.

La distribución de estos recuerdos fue la única fase exenta de problemas en la liquidación del legado de alhajas de Isabel II, un proceso largo y lleno de complicaciones dada la urgente necesidad de obtener dinero con que afrontar los gastos y las adjudicaciones testamentarias debido al retraso en la venta del Palacio de Castilla y su mobiliario. A todo ello hubo que sumar las opiniones enfrentadas de los herederos a la hora de plantear la manera más adecuada de hacerlo y de alcanzar con ello el suficiente beneficio económico.

Las joyas tuvieron como primera opción de destino la subasta pública, al considerarse el medio más rápido y fiable de conseguir fondos con que asumir las numerosas y acuciantes deudas. Según explicaban los albaceas en un informe sobre el estado de la testamentaría fechado en octubre de 1904, la venta de «*les bijoux [...], l'argenterie [...], la garde robe, dentelles, fourrures [...] et les tableaux [...]*» (las joyas [...], la plata [...], el guardarropa, encajes, pieles [...] y los cuadros [...]) podría ejecutarse en el Hôtel des Ventes Mobilières de París, conocido también como Hôtel Drouot, el 15 de diciembre de ese año o el 15 o 20 de enero de 1905.

No obstante, no todas las alhajas tenían previsto ese fin, sino que, según especificaba el mismo documento, debían retirarse, lógicamente, las entregadas cumpliendo la disposición testamentaria ya tratada, aquéllas con las que los herederos decidieran obsequiar a otras personas de la confianza de la fallecida, una serie de joyas que por su escaso valor no merecía la pena sacar a la venta y dos objetos de interés histórico para la Casa Real española, esto es, la réplica en oro extraído del río Darro de la corona tumular de Isabel la Católica², y la denominada *Llave de Andalucía*, realizada por el jienense Luis González en oro, plata dorada, diamantes, rubíes y esmalte siguiendo un diseño neogótico³, ambos regalos simbólicos que fueron ofrecidos a Isabel II en el transcurso de su viaje oficial por tierras andaluzas en el otoño de 1862.

Asimismo, el texto enumeraba una treintena de piezas de carácter sentimental, contenedoras de cabellos, dientes y retratos en miniatura de allegados de doña Isabel, que los testamentarios apreciaban en 16.410 francos, estimando que podían alcanzar en subasta de 20.000 a 25.000 francos, previa eliminación de los mencionados elementos conmemorativos

² COS-GAYÓN, Fernando, *Crónica del viaje de Sus Majestades y Altezas Reales á Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862*, Madrid, Imprenta Nacional, 1863, p. 236.

³ COS-GAYÓN, Fernando, *Crónica del viaje...*, p. 25; y MARTÍN GARCÍA, Fernando, «Llave de Andalucía», en VV. AA., *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Patrimonio Nacional, 2004, p. 380.

en aquellas alhajas que los herederos no tuvieran intención de conservar. Resulta incongruente que se sugiriese para el desguace la corona y la llave que se acaban de aludir, cuando en el mismo escrito se consideraban de indudable valor dinástico.

En una carta firmada en 18 de noviembre de 1904 y dirigida al conde de Parcent, Luis Moreno y Gil de Borja, marqués de Borja e intendente general de la Real Casa y Patrimonio, proponía que los legatarios adquiriesen las joyas de su interés por el precio de tasación, bajo consentimiento de los coherederos y albaceas. Así se conseguiría que las más importantes -económica, histórica y artísticamente- no salieran de la Familia Real, evitando la subasta, «publicidad enojosa para los individuos de la misma y para nuestro propio país, puesto que los anuncios de los periódicos franceses circulan por el mundo entero». El resto podrían venderse a joyeros, sin necesidad de llevarlas al Hôtel des Ventes Mobilières, o adjudicarse, si con las compras se allegaban fondos suficientes.

Las palabras del intendente ponen de manifiesto la cuestión más problemática en el desarrollo de la liquidación testamentaria de Isabel II: la negativa de los herederos a obtener fondos mediante la subasta de las joyas, prefiriendo la venta en privado. Había mercado para ello, puesto que, por ejemplo, mediante carta datada en 31 de agosto de 1904, el conde de Parcent informaba al marqués de Borja del interés de un caballero llamado Monsieur Emmanuel por adquirir algunas, asegurando un buen precio y esquivando así el pago de comisiones y derechos. De este modo, se obtendrían menores beneficios, pero se evitaría una propaganda que consideraban indigna para con la memoria de la fallecida y que menoscababa la reputación de la Casa Real española. Tan sólo la infanta Eulalia apoyaba a los albaceas en la propuesta de la almoneda, influyendo en su posición tanto su mentalidad abierta y moderna, claramente adelantada a la época, como la precaria situación económica en la que se encontraba tras haberse separado de Antonio de Orleans y Borbón cuatro años atrás. Así lo puso en conocimiento del marqués de Borja, en una misiva firmada en 22 de noviembre de 1904:

Mi opinión sobre la venta de alhajas, creo que no será posible hacerla en buenas condiciones más que en el Hotel de Venta y si yo fuese sola a decidir del asunto, no dudaría y no temería lo que se pudiese decir; en cuestión de negocios hay que considerar el negocio antes de las susceptibilidades sentimentales o Quijotescas.

El conde de Parcent y Charles Berçeon respondieron a la carta del marqués de Borja de 18 de noviembre exponiendo, una vez más, que la subasta era el medio más fácil, rápido y seguro de lograr suficiente liquidez con que afrontar las deudas, mientras que la venta privada sería un proceso a largo plazo en el que se ganaría la mitad o las tres cuartas partes menos de lo que se podría alcanzar con las pujas. Argumentaban, por una parte, que la propia Isabel II había recurrido a ello en 1878 para solventar sus problemas económicos, y, por otra, ponían de ejemplo la reciente subasta de las joyas de la princesa Matilde Bonaparte -prima del emperador Napoleón III de Francia, fallecida en enero de 1904-, por las que se habían pagado cifras muy elevadas, habiéndose desarrollado el acontecimiento, publicidad incluida, sin facilitarse la identidad de su antigua dueña. Con estas líneas consiguieron convencer a la Familia Real, puesto que, según comunicaba el marqués de Borja a la infanta Eulalia en una correspondencia fechada en 4 de diciembre de 1904, Alfonso XIII y María Cristina de Habsburgo-Lorena habían renunciado a la compra de algunas de ellas, persuadidos de que en la almoneda se conseguiría más dinero que el que ellos pretendían pagar ajustándose al precio de tasación.

A partir de entonces, la reina madre voluntariamente decidió no volver a intervenir en nada de lo concerniente al legado de su suegra.

Muebles, bronce y otros objetos suntuarios se vendieron en el Hôtel Drouot durante los últimos días del año 1904, sin poderse evitar que trascendiera el nombre de su difunta propietaria. La ausencia de las joyas en la almoneda se debió a un repentino cambio de opinión de los sucesores favorecido por una nueva opción planteada: que a cada heredero forzoso se le adjudicase un número determinado de ellas en concepto de reparto de la legítima⁴.

Resulta interesante destacar la repercusión que en los medios de comunicación internacionales tuvo la mencionada subasta al saberse el regio origen de las piezas. La prensa española no fue una excepción, habiéndose localizado varias noticias al respecto. Como ejemplo, se transcribe a continuación un artículo publicado en *La Correspondencia de España* el 29 de diciembre de 1904:

DE ACTUALIDAD. EL TESTAMENTO DE ISABEL II. No debe causar extrañeza la venta de algunos objetos pertenecientes á la testamentaria de la reina Isabel, porque habiendo dispuesto la augusta señora que con el producto de sus bienes se satisficieran las cuantiosas mandas que en su testamento deja á favor de los pobres, de familias necesitadas y de antiguos y leales servidores, es lógico que sus testamentarios, no contando con metálico ni con valores en cantidad bastante para pagar los legados, vendan lo que sea necesario vender y lo que la testadora quiso que se vendiera.

Ni los testamentarios pueden dejar de cumplir lo ordenado en el testamento, ni nadie puede limitar las amplias facultades de que se hallan investidos, y que seguramente harían valer, considerándose obligados en primer término á respetar la voluntad de la testadora.

La discreción y prudencia que les distingue hace, sin embargo, esperar fundadamente que no llevarán á la venta objeto alguno que por cualquier razón que sea deba eliminarse de ella⁵.

No obstante, no todos los periódicos trataron la noticia, y sobre todo a los albaceas, con objetividad, prudencia y rigor, sino que hubo quien recurrió al sensacionalismo a la hora de narrar los hechos, como muestran los siguientes párrafos extraídos de la edición de 27 de diciembre de 1904 de *El Heraldo de Madrid*:

LOS MUEBLES DE UNA REINA. Son muchas las personas que no han podido reprimir un sentimiento de tristeza al leer los telegramas de París que dicen que los muebles principales del Palacio de Castilla, de París, y las alhajas que pertenecieron á doña Isabel II van á ser vendidos en pública subasta en el Hotel Druet, de París.

Hubiera sido mejor, sin duda alguna, que esos recuerdos de la soberana de España no saliesen á la pública curiosidad de los que acuden á la sala de ventas á buscar los restos de las grandes fortunas, á escudriñar en la historia de lo que se saca al mejor postor, á hacer comentarios acerca de todo lo que allí se vende.

⁴ Archivo General de Palacio (AGP), Histórica, caja 158.

⁵ *La Correspondencia de España*, núm. 17.126, 29 de diciembre de 1904, p. 1.

Esos muebles, que fueron los últimos que usó la reina de España que ocupó el trono durante tantos años; esas joyas, ya pocas, con que se engalanó en los postreros años de su vida la que ciñó la corona que todavía se pudo llamar de dos mundos, debían haber venido á Madrid, y lo que tuviera mérito artístico se podía haber conservado en algún museo.

Ese Hotel Druet, de París, es algo como la morgue de las casas, la playa adonde van á parar los restos de los naufragios. Allí acuden los chamarileros, las revendedoras de alhajas, las prenderas, que van luego ofreciendo lo que adquieren por las casas de las aventureras, y durante mucho tiempo explotarán los sillones que fueron de una reina, las alhajas que adornaron á una soberana.

De seguro que doña Isabel II, la señora de las generosidades y de la esplendidez, no hubiera vendido nada de lo suyo y hubiese preferido regalarlo todo. Hay en los objetos que han pertenecido á las personas ilustres ó queridas algo de íntimo, que se une estrechamente á su existencia y á sus recuerdos, y, como dijo el gran poeta latino, también tienen lágrimas las cosas.

Y el *lacrimae rerum*, de Virgilio, se podría poner como cartel de la subasta el día que se saquen á la venta en el Hotel Druet los muebles que pertenecieron á la reina de España doña Isabel II⁶.

En una carta firmada el 26 de enero de 1905, Charles Berçeon trasladaba al marqués de Borja la decisión definitiva de no enajenar las joyas, encargando a tasadores expertos dividir las en cuatro lotes de valor semejante que serían adjudicados al azar⁷ y posteriormente embalados y enviados a su destino correspondiente, poniendo el proceso bajo la supervisión de la infanta Eulalia. El marqués de Borja, por su parte, dio a conocer la resolución a las infantas Eulalia y Paz mediante correspondencias fechadas en 7 y 8 de febrero de 1905, respectivamente, en las que expresaba su desacuerdo ateniéndose a tres razones:

1º porque eliminar del inventario 621.219 frs., cantidad en que se hallan tasadas las alhajas⁸, es arrojar evidente perjuicio á S. A. la infanta Paz, mejorada en su sexto del tercio de libre disposición; 2º porque la formación de los lotes ha de tropezar con dificultades, dada la gran diferencia que existe entre unas y otras alhajas; y 3º porque hace falta metálico, y, si las alhajas se reparten, no sé cómo va á obtenerse, hasta que se venda el palacio.

De este modo, proponía que:

Entre acudir al Hôtel Drouot, forzando el procedimiento para obtener mayores ingresos é hiiriendo respetables sentimientos, y rebajar de un golpe en el acervo común suma tan respetable como la que las alhajas representan, hay un término medio: el que se sugirió primeramente. Que todas las joyas y todas aquellas cosas destinadas á la venta, que los augustos interesados deseen adquirir, las adquieran por el precio de tasación, con lo cual se obtienen fondos, se evitan, hasta donde es posible, los inconvenientes de las subastas, se logra que determinados

⁶ *El Heraldo de Madrid*, núm. 5.148, 27 de diciembre de 1904, p. 1.

⁷ La prensa se hizo eco de la resolución: «Parece definitivamente acordado por los testamentarios de la reina Isabel, de acuerdo con los deseos de los herederos de la augusta dama, que las alhajas [...] sean repartidas entre sus hijos y nietos» (*La Época*, núm. 19.640, 14 de febrero de 1905, p. 3).

⁸ Esta cifra fue extraída de un primer inventario redactado por los albaceas, el cual se hallaba incompleto e incluía diversos errores, entre ellos, precisamente, la suma de los valores de las joyas que comprendía.

objetos queden en manos de quienes deben quedar, y no se arroja á V. A. [se refiere a la infanta Paz] considerable perjuicio. Así opinan S. M. el rey y SS. AA., y supongo que del mismo modo opina también S. M. la reina, aunque continúe firme en el propósito de no intervenir en los asuntos de la testamentaría. Creo, sin embargo, que ha de ver con gusto la solución [...]. Las alhajas que no se adquieran por los augustos herederos, pueden continuar formando parte de la masa hereditaria, y dividirse cuando llegue el momento de hacer la partición.

El marqués de Borja no debió de ser informado correctamente o comprender en su totalidad el arreglo final, pues sí se permitía que los herederos adquiriesen por el precio de tasación aquellas joyas que fueran de su interés. Además, en el caso de la infanta Paz, la diferencia entre lo que se le tenía que retribuir al haber sido beneficiada por su madre en el testamento y la valía del lote que se le adjudicase, le sería entregado en metálico, como explicó Charles Berçeon al marqués de Borja en una carta con fecha de 22 de febrero de 1905.

Al respecto de la compra de alhajas por los legatarios, Alfonso XIII y doña María Cristina encargaron a José María García Moris, director de la joyería Ansorena, aprovechando su viaje a París en febrero de 1905, que examinase las joyas y adquiriese en su nombre aquéllas que considerase más oportunas. Una vez elegidas, se depositaron de manera independiente en el banco Crédit Lyonnais⁹. Así, a propiedad del rey pasaron, por 220.000 francos:

Número 1 del inventario: «*Un collier de perles composé de un rang de trente sept grosses perles, pesant environ quinze cent soixante seize grains*» (collar de un hilo de treinta y siete gruesas perlas, pesan aproximadamente 1.576 granos), 185.000 francos [FIGURA 3].

Número 2: «*Une perle poire avec calotte et chaînette en roses*» (perilla de perla con casquillo y cadenita de diamantes tallados en rosa), 35.000 francos¹⁰ [FIGURA 3].

La reina madre compró, por 121.050 francos:

Número 3: «*Une paire de boucles d'oreilles, formée de deux grosses perles et deux brillants*» (pendientes compuestos por dos perlas gruesas y dos brillantes), 15.000 francos.

Número 6: «*Un collier quatre rangs de perles, fermoir carré long cinq perles et brillants, comprenant le premier rang, quatre vingt onze perles, le deuxième quatre vingt dix neuf perles, le troisième cent dix sept perles, le quatrième cent vingt neuf perles, soit au total, quatre cent trente six perles*» (collar de cuatro hilos de perlas y cierre rectangular con cinco perlas y brillantes. Las sartas tienen

⁹ AGP, Histórica, caja 159.

¹⁰ El collar y el colgante fueron regalados a Isabel II por Francisco de Asís de Borbón en 1846 con ocasión de sus esponsales, habiendo pertenecido anteriormente a la madre de éste, la infanta Luisa Carlota. A pesar de ser alhajas de la máxima predilección para doña Isabel, estuvieron cerca de perderse tanto en la subasta de sus joyas celebrada en 1878 como en diferentes empeños en los años posteriores. En 1906 volvieron a servir de presentes nupciales para Victoria Eugenia de Battenberg, quien terminó por legarlos mediante codicilo testamentario a la jefatura de la Casa Real Española.

noventa y una, noventa y nueve, ciento diecisiete y ciento veintinueve perlas, haciendo un total de cuatrocientas treinta y seis), 40.000 francos¹¹.

Número 12: «*Un grand bandeau, ornements en brillants et quinze émeraudes*» (gran diadema con adornos de brillantes y quince esmeraldas), 8.000 francos.

Número 13: «*Sept fleurs faisant broches formées de brillants, avec une émeraude au centre*» (siete broches florales de brillantes con una esmeralda en los centros), 9.500 francos.

Número 14: «*Un bracelet tout en brillants et trois grosses émeraudes*» (brazalete de brillantes con tres grandes esmeraldas), 25.000 francos.

Número 15: «*Une broche carrée faisant fermoir, une grosse émeraude entourée de deux rangs de brillants l'émeraude pèse vingt sept carats et un*» (broche cuadrado que sirve de cierre, con una gran esmeralda rodeada por dos filas de brillantes. La esmeralda pesa 27'1 quilates), 16.000 francos [FIGURA 2].

Número 34: «*Trois broches étoiles en brillants, un rubis au centre deux boutons d'oreilles même modèle*» (tres broches de estrellas de brillantes con centros de rubí, par de pendientes iguales), 3.000 francos.

Número 84: «*Une broche camée, tête d'homme, en saphir, tenue par des trèfles brillants et roses avec entourage en brillants, monture or*» (broche con camafeo de cabeza masculina tallada en zafiro, contenido entre tréboles de diamantes labrados en brillante y rosa, orlado de brillantes y engastado en oro), 2.850 francos¹².

Número 165: «*Une grande clef or mat ciselé, brillants rubis et roses*» (gran llave de oro mate cincelado, rubíes y diamantes tallados en brillante y rosa), 500 francos.

Número 202: «*Une couronne or*» (corona de oro), 600 francos¹³.

Número 204: «*Une croix de l'ordre de la Reine Marie Louise pavée de brillants et roses amethystes taillées*» (cruz de la orden de la reina María Luisa recubierta por diamantes labrados en brillante y rosa y engaste de amatistas facetadas), 500 francos.

Número 257: «*Une bague chevalière saphir taillé or poli*» (anillo de tipo sello de oro pulido con

¹¹ Una de las joyas regaladas por doña María Cristina a Victoria Eugenia de Battenberg por su enlace matrimonial fue un collar de seis hilos de perlas con un cierre de iguales características a éste. Es probable que se tratase de la misma alhaja, habiendo sido, evidentemente, reenfiladas las perlas.

¹² Un inventario muy anterior, de 1874, permite saber que el personaje retratado era Fernando VII: «Un alfiler con un camafeo en zafiro con el busto de S. M. el rey D. Fernando VII guarnecido de brillantes» (Archivo Histórico Nacional, Diversos, Colecciones, Diplomática, legajo 292, expediente 5).

¹³ Comprando esta pieza y la anterior, doña María Cristina demostró gran sensibilidad y respeto hacia la figura de su difunta suegra como reina de España, puesto que eran objetos desprovistos de uso factible.

zafiro tallado), 100 francos¹⁴.

La infanta Isabel, por 1.575 francos, adquirió:

Número 74: «*Une chaîne sautoir or mat avec coulant renfermant une montre entourage de roses*» (cadena de oro mate de largo *sautoir*¹⁵ con acortador que contiene un reloj con orla de diamantes labrados en rosa), 175 francos.

Número 100: «*Un pendentif, feuillage et nœud en roses une émeraude poire cabochon faisant pendentif, au centre une émeraude gravée incrustée d'un très joli camée rubis, portrait de Henri IV, date de 1698*» (colgante de hojas y lazo de diamantes tallados en rosa con una perilla de esmeralda sin facetar suspendida; en el centro, embutido en una esmeralda grabada, un bello camafeo de rubí con el retrato de Enrique IV, fechado en 1698), 800 francos.

Número 104: «*Une châtelaine formée d'une tête de lion, cristal de roche gravés surmontée d'une couronne or émeraude rubis brillants et roses anneaux en brillants, montre à remontoir, incrustations en roses*» (*chatelaine*¹⁶ con una cabeza de león tallada en cristal de roca y rematada por una corona de oro, esmeraldas, rubies y diamantes talla brillante y rosa. Argollas de brillantes y reloj con mecanismo de cuerda *remontoir* con incrustación de diamantes labrados en rosa), 150 francos.

Número 210: «*Une broche panier fleuri en roses et pierres de couleur*» (broche con forma de cesta de flores de diamantes talla rosa y piedras de color), 200 francos.

Número 222: «*Une broche Y en brillants*» (broche con la inicial Y en brillantes), 250 francos.

Por último, la infanta Eulalia compró únicamente una joya, la número 201, por 1.000 francos, «*un collier bayadère en petites perles avec glands calottes en roses et deux grosses perles entre-deux*»¹⁷, esto es, un collar de tipo *bayadère* con sus características perlas de reducido

¹⁴ En una nota al pie del documento se informaba de que este anillo había pertenecido a Francisco de Asís de Borbón. Se trata del número 117 del inventario de joyas redactado a su muerte, «una sortija de oro y zafiro» valorada en 40 pesetas que, efectivamente, aparece entre las alhajas heredadas por Isabel II de su esposo en 1902 (AGP, Histórica, caja 157).

¹⁵ Largo que llega hasta la cintura o cadera.

¹⁶ También llamada castellana o catalina en España, la *chatelaine* rememora románticamente con su nombre a las señoras de los castillos medievales. Es una joya nacida de la necesidad de las mujeres de llevar siempre consigo algunos de los útiles indispensables para el desarrollo de las tareas domésticas cotidianas. Su diseño más complejo y conocido lo constituyen una o varias placas de las que penden ramales de cadenas con un enganche en su extremo, permitiendo que puedan colgar objetos de pequeño tamaño como relojes, llaves, pomas de olor, sellos, estuches de costura o manicura, etc. Los ejemplos más bellos y característicos datan del siglo XVIII, aunque el inicio de su utilización es muy anterior, quedando su uso restringido según avanzaba el siglo XIX y durante las primeras décadas del XX al servicio doméstico, concretamente a la figura del ama de llaves, retornando, de este modo, a su función original. Aunque fue principalmente empleada por las féminas, quienes la llevaban sujeta de la cintura de la falda, también existieron *chatelaines* masculinas, mucho más sencillas, que se enganchaban en el cinto del pantalón

¹⁷ AGP, Histórica, caja 158.

diámetro ensartadas en hilos entorchados entre sí, con dos borlas colgando de casquillos de diamantes tallados en rosa y dos gruesas perlas haciendo de entrepiezas¹⁸.

A diferencia de sus hermanas, la infanta Paz no adquirió ninguna alhaja porque «no tenía á mano las cantidades necesarias para comprar nada, ni me acordaba de memoria de las alhajas [...]. Yo no quiero nada para mí; tengo bastante para mi hija y mis nueras», razones que expuso al marqués de Borja en una carta firmada en 17 de febrero de 1905¹⁹.

Una vez finalizado el proceso de venta a los herederos, las alhajas, al igual que las entregadas por deseo expreso de la soberana, fueron inmediatamente separadas del resto, destinadas a la formación de los lotes, para evitar cualquier problemática. Del mismo modo, al valor total de las joyas, 621.794 francos, se restaron los importes de ambos conjuntos, 343.625 y 13.500 francos, respectivamente, alcanzando las joyas pendientes de reparto la cifra de 264.669 francos²⁰.

En una correspondencia fechada en 25 de marzo de 1905, Charles Berçeon informaba al marqués de Borja de que ya se habían dividido las alhajas en cuatro lotes, alcanzando cada uno el valor aproximado de 66.000 francos²¹. En el caso de las «*seize plaques, décorations d'ordre divers*» (dieciséis placas de diferentes órdenes), inventariadas con el número 205 y tasadas en 500 francos, fueron distribuidas entre las cuatro fracciones²².

Finalmente, el jueves 30 de marzo se procedió a la adjudicación por azar, siendo testigos la infanta Eulalia y Juan Mariano de Goyeneche y Gamio, conde de Guaqui²³. El reparto quedó resuelto de la siguiente manera:

Lote 1. Entregado a la infanta Isabel. Apreciado en 66.003 francos.

Lote 2. Asignado a la infanta Eulalia. Valorado en 66.016 francos.

Lote 3. Otorgado a la infanta Paz. Tasado en 66.088 francos.

Lote 4. Conferido a los descendientes de Alfonso XII, esto es, Alfonso XIII, la infanta María

¹⁸ El nombre de este tipo de collar fue tomado del ballet ruso *La Bayadère*, con música de Ludwig Minkus y libreto de Serguéi Judekov y Marius Petipa inspirado en dos obras del poeta indio Kālidāsa, que fue estrenado en el teatro Bolshói Kámenny de San Petersburgo el 23 de enero de 1877. Narra la desafortunada historia de amor de una bayadera, es decir, una bailarina sagrada, y tanto la estética exótica de esta clase de piezas como el movimiento ondulante de las borlas decorativas al compás del paso de la dama portadora, pudieron influir en la adopción de esta denominación.

¹⁹ AGP, Histórica, caja 159.

²⁰ *Ibid.*, caja 158.

²¹ *Ibid.*, caja 159.

²² *Ibid.*, caja 158.

²³ *Ibid.*, caja 159.

Teresa y, por fallecimiento de la infanta María de las Mercedes, su viudo el infante Carlos de Borbón-Dos Sicilias y sus hijos los infantes Alfonso e Isabel. Estimado en 66.562 francos. A propiedad del rey pasó únicamente el «*bracelet comprenant une perle échantillon non percée pesant quatre vingt cinq grains un quart, entourée de douze brillants, le corps du bracelet formé par quarante trois brillants*» (brazalete que alberga un ejemplar de perla no perforada que pesa ochenta y cinco granos y un cuarto, rodeada por doce brillantes. El brazo está compuesto por cuarenta y tres brillantes), número 10 del inventario. Como su valor, 40.000 francos, superaba en mucho el tercio que le correspondía, el monarca tuvo que compensar económicamente a su hermana, cuñado y sobrinos. El resto de las joyas se dividieron en dos lotes de idéntica tasación, 13.281 francos, que fueron sorteados el 26 de mayo de 1905²⁴.

Todas estas operaciones conllevaron el coste de 31.551 francos y 50 céntimos, según especificaron en una factura los peritos partidores señores Aureau y Guidou -este último contaba con experiencia en la apreciación de joyas propiedad de Isabel II por haber intervenido en la gran venta de 1878-, ascendiendo, concretamente, sus honorarios a 18.636 francos, y los del joyero Monsieur Loën, quien les había asistido en la labor, a 12.424 francos. También se habían visto obligados a efectuar algunos desembolsos, como el arrendamiento de la caja fuerte del banco Crédit Lyonnais donde estuvieron depositadas las joyas durante casi un año -400 francos-, el enfilado de los collares de perlas -57 francos-, la adquisición y copia «*des fiches*» -26 francos y 25 céntimos- y la compra de arcas para realizar los envíos -8 francos y 25 céntimos-. El importe fue abonado por Charles Berçeon con fecha de 15 de mayo de 1905²⁵.

Al encontrarse en París en calidad de testigo del proceso, la infanta Eulalia tomó inmediatamente posesión de su lote y del collar de perlas que había comprado. A la infanta Paz se le envió a Múnich por tren, en una caja sellada y bajo declaración de valor de 80.000 francos -por lo que es de suponer que también incluía el beneficio económico extra que le correspondía por deseo de su madre-, según comunicaba Charles Berçeon al marqués de Borja en una carta fechada en 3 de abril de 1905. Además, informaba de que las joyas adquiridas por el rey, la reina madre²⁶ y la infanta Isabel, y las de los conjuntos primero y cuarto, habían sido convenientemente preparadas para el viaje utilizándose, curiosamente, los embalajes que la propia Isabel II mandó construir en vida para transportarlas, siendo próximamente llevadas a Madrid por él mismo, facilitando el traslado la Embajada de España en París²⁷.

²⁴ *Ibid.*, caja 158. La relación de joyas que componían cada lote puede consultarse en el apéndice documental añadido al final del artículo.

²⁵ AGP, Administración General, legajo 1158, expediente 2.

²⁶ Anteriormente, el 3 de marzo de 1905, León Knaepen, empleado de la Casa de Isabel II, había llegado a Madrid con el adorno de sombrilla entregado por los testamentarios a la infanta Isabel y las joyas compradas en una primera fase por Alfonso XIII (el collar de treinta y siete perlas) y doña María Cristina (los pendientes de perlas y brillantes, el collar de cuatro hilos de perlas, la diadema de esmeraldas y brillantes, los siete broches florales de brillantes y esmeraldas, el brazalete de brillantes y tres esmeraldas y el broche cuadrado de brillantes con gran esmeralda central) (AGP, Histórica, caja 159).

²⁷ AGP, Histórica, caja 159.

Este artículo concluye con la siguiente anécdota, que aportó una dosis de humor a los terribles acontecimientos históricos que la envolvieron. Cuando en 1945 el ejército de Estados Unidos entró en Múnich, varios soldados asaltaron la vivienda donde residía la infanta Paz junto a su esposo, siendo encañonados. La escena fue narrada por Constantino de Baviera, nieto de la pareja, en sus memorias:

Les amenazaban con un revólver gritando: «¡Venga, las joyas!». Mi abuela Paz les entregó un joyero con las alhajas heredadas de su madre, Isabel II, que habían podido salvarse. Los norteamericanos, para probar la autenticidad del botín, rascaron las piedras preciosas contra el cristal de una ventana. Luego se enfurecieron: «¡No quedan señales, es todo falso!». Mi abuela, con voz tranquila, respondió en inglés: «Qué curioso, siempre creí que las joyas de mi madre eran auténticas»²⁸.

APÉNDICE DOCUMENTAL (AGP, Histórica, caja 158)

LOTE 1. Adjudicado a la infanta Isabel:

4. Une rivière formée de trente deux gros brillants, monture chaton argent, 35.000 frs.
9. Un bracelet torsade faisant peigne, composé de quinze perles blanches et brillants, 8.000 frs.
17. Une paire boutons d'oreilles, deux émeraudes entourées de brillants, 4.000 frs.
19. Une broche tête de chien griffon en brillants et roses, 600 frs.
20. Une broche, chat en brillants et une perle, 700 frs.
24. Une broche grand croissant tout en brillants, 4.000 frs.
43. Une aigrette ornement en brillants, deux gros brillants poires et un rubis entouré de roses, 3.300 frs.
48. Un jeu de cinq bracelets, comprenant: une bande de vingt six brillants, une autre bande de vingt deux rubis, une autre bande de vingt sept émeraudes, une autre bande de vingt deux saphirs et une dernière bande de vingt quatre brillants, le tout sur monture en or, 2.850 frs.
60. Un bracelet (pour cheveux et pouvant recevoir un camée) entourage rubis, brillants et roses, ornements en brillants et rubis sur les côtés, 1.850 frs.
69. Une chaîne sautoir or mat et douze turquoises, 185 frs.
71. Une broche camée lave sujet religieux, entourage de roses, 700 frs.

²⁸ REY Y CABIESES, Amadeo-Martín, *Wittelsbach y Borbón: relaciones y enlaces entre las casas reales de Baviera y España. Siglos XIX al XXI*, Madrid, [s. n.], 2005, p. 28.

72. Une broche pensée, émail violet sur or, brillant au centre, 275 frs.
73. Un bracelet chaîne or mat, deux têtes de serpents un rubis un brillant couronne ciselée, 250 frs.
75. Un peigne à chignon écaille blonde ornements en roses, 150 frs.
83. Une broche camée, deux têtes d'homme et de femme laurées brillants et roses avec entourage de vingt brillants et émail bleu monture or, 500 frs.
85. Une broche forme cœur ornée de brillants et rubis de Siam au centre une perle noire, une clochette en roses monture or, 750 frs.
93. Une broche or de couleur ciselée avec lettre M et couronnement en brillants et roses, 300 frs.
107. Un bracelet chaîne gourmette or mat et trois médaillons initiales en brillants, 500 frs.
113. Un médaillon ovale or mat chiffre et couronne émail noir, 35 frs.
117. Un médaillon ovale émail bleu, chiffres et couronne en roses, 65 frs.
120. Un médaillon ovale cristal cabochon avec rubis saphirs et émeraude sur émaux de couleur, 75 frs.
121. Un pendentif acier incrusté d'or, 10 frs.
126. Une broche camée coquille tête d'homme, 5 frs.
127. Une broche camée tête de femme, 15 frs.
128. Une broche or mat faisant pendant camée de Sa Sainteté Pie IX, 25 frs.
134. Une broche ovale anneaux enlacés avec émail de Genève, 5 frs.
138. Un collier et boucles d'oreilles or mat à pampilles cristal cabochons, pouvant recevoir des cheveux, deux bracelets même modèle, 150 frs.
139. Un signet or, forme cœur surmonté d'une couronne, 30 frs.
151. Une broche ovale pour cheveux, cristal taillé, 15 frs.
158. Un pendant ovale intaillé gravé tête de femme, 5 frs.
162. Une boîte à allumettes en argent doré, quatre fleurs de lys et salamandre au centre, 15 frs.
167. Une broche fleur de lys, incrustations sur acier, 1 fr.

170. Un médaillon rond pour cheveux, entourage de petites pierres vertes, 5 frs.
174. Trois paires boutons d'oreilles émail et roses, 20 frs.
175. Boutons d'oreilles (pouvant recevoir des miniatures) montures fleurs de lys or mat, 20 frs.
177. Une châtelaine bouton et montre boule cristal, chaîne or, 10 frs.
179. Une montre plate avec fond émail et peinture Vierge à la chaise, 30 frs.
181. Trois liseuses, trèfle émail vert, cœur émail rouge et émail translucide, 20 frs.
182. Un médaillon ovale or poli et gravé, 1 fr.
183. Une broche, nœuds grenats de Bohème, 1fr.
184. Un chapelet incomplet, boules en améthyste, 5 frs.
185. Boutons d'oreilles, étoiles en brillants, 300 frs.
205. Seize plaques décorations d'ordres divers, 500 frs.
207. Une broche poignard or et argent, 20 frs.
209. Un brillant pesant un carat un quart un huitième et une perle pesant deux grammes trois quarts, 300 frs.
211. Une broche couronne émail pourpre brillants et roses pierres de couleur, 200 frs. [FIGURA 4]
214. Une broche ronde, Saint Georges sur émail translucide cercle en or et roses, 100 frs.
216. Une broche gui émail vert quatre petites perles, 20 frs.
217. Une broche deux aigles noirs avec incrustations de roses, 40 frs.
218. Une broche, deux oiseaux pavés brillants rubis et roses, 75 frs.
236. Une chaînette de col avec pendant nœud et feuillage en roses, une perle et petits rubis, le tout monté en platine, 250 frs.
252. Une paire de boutons de manchettes cristal avec myosotis émaillés, 25 frs.
269. Un médaillon ovale or mat fleur de lys en relief rubis et roses, 40 frs.
271. Un médaillon ovale or mat lettre P en roses, 35 frs.

LOTE 2. Adjudicado a la infanta Eulalia:

18. Une parure composée d'onze étoiles en brillants, 28.500 frs. [FIGURA 1]
29. Une broche poignard et rubans en brillants, une perle poire et une perle bouton, 3.000 frs.
42. Une parure composée de: un médaillon forme cœur pavé de brillants, un gros saphir au centre, une paire de boutons d'oreilles, gros saphirs entourés de brillants, 7.500 frs.
46. Une décoration russe, ordre pavée de brillants et roses, 7.500 frs.
47. Un bracelet trèfle en brillants, trois perles formant poires blanche, rose et grise sur monture or, 3.500 frs.
51. Un bracelet spirale à ressort or mat et roses terminés par deux huit en brillants et deux saphirs, 250 frs.
53. Un bracelet forme marquise pavé en brillants, une perle au centre monture or, 400 frs.
55. Un bracelet (pour cheveux pouvant recevoir un portrait) entourage de brillants, rubis et roses avec grecque de chaque côté, rubis et brillants, monture or, 2.200 frs.
59. Un bracelet pouvant recevoir une miniature ornementation brillants et roses sur émail bleu, monture or, 900 frs.
67. Une parure composée d'une croix formée de douze émeraudes boules facettées et une paire de boucles d'oreilles formées de deux émeraudes toutes facettées et de deux brillants, 3.000 frs.
68. Une chaînette de col reliée par une couronne royale et terminée par deux émeraudes poires taillées facettes clochettes en roses, 300 frs.
76. Un pendant de cou avec chaîne ornementation égyptienne, or mat ciselé et roses deux brillants une perle poire faisant pendant, au centre un scarabée bleu, 400 frs.
86. Une couronne faisant broche ornée de rubis émeraudes et brillants, un brillant facette centrale monture or, 650 frs. [FIGURA 4]
88. Une broche ruban pavé de rubis et roses, 300 frs.
98. Une croix en brillants pendant au-dessous d'une couronne en roses une émeraude au centre de la croix, 185 frs.
123. Une broche or mat deux serpents émail bleu, têtes rubis et brillants cinq pierres fantaisie, 300 frs.
130. Une broche égyptienne, or mat, scarabée onyx, 30 frs.

153. Une broche ovale, or mat avec cornaline gravée, 30 frs.
156. Une paire boucles d'oreilles, disques émaux translucides, rubis et roses au centre, avec entourage de perles pointées, 250 frs.
157. Un médaillon or mat points en relief, 30 frs.
159. Un bracelet incomplet maillons or ciselé et émaux bleus et blancs, 140 frs.
160. Une broche fleur œillet émail sur or pistile et feuilles en roses, 250 frs.
166. Une broche or mat ciselé, amour ailes en roses, 15 frs.
171. Une paire de boucles d'oreilles, or mat, paillettes et pinceaux dix brillants, 250 frs.
173. Boucles d'oreilles nœuds et pendants en brillants monture or poli, 400 frs.
189. Un bracelet torsade, or mat, avec petit pendentif scarabée, 90 frs.
198. Un bracelet chaîne corde or mat deux médaillons cristaux cabochons, 20 frs.
199. Trois sautoirs en cheveux avec entre deux couronnes or mat ciselé, 100 frs.
200. Un collier cheveux nattés reliés par douze appliques de pierres diverses, monture or et un autre collier de trois rangs de boules or mat filigrané, 450 frs.
203. Une décoration russe pavée de brillants, émail peint au centre, 3.000 frs.
205. Seize plaques décorations d'ordres divers, 500 frs.
212. Une broche ronde, violettes émaillées, cerclée en roses, 100 frs.
231. Une boîte à poudre ronde or mat torsades, 25 frs.
232. Un briquet fer à cheval argent doré, 20 frs.
233. Une glace ovale Louis XVI argent doré et guilloché avec demi-perles saphirs, 10 frs.
237. Une chaîne sautoir or poli avec coulant et couronne rubis et roses, 285 frs.
239. Une chaîne de col avec médaillon ovale pour cheveux or poli, 50 frs.
241. Un bracelet tissu or mat avec une applique pavée de roses Saint Georges terrassant le dragon, 150 frs.
242. Une chaîne de gilet or mat avec petit médaillon ovale chiffre et croix en relief, 70 frs.
243. Une broche améthyste taillée monture or, 5 frs.

245. Une chaîne de col avec un médaillon cœur violettes en roses, or mat, 100 frs.
248. Un petit pendant, forme cœur, cornaline entourée de roses, 40 frs.
250. Une breloque médaille Vierge, huit pièces fantaisies, 5 frs.
251. Une paire boutons de manchettes améthyste avec œil émaillé et peint, entourage de roses incrustées, 80 frs.
253. Une parure boutons de manchettes et trois boutons de chemise or mat, 35 frs.
254. Une chaînette de col avec pendant peridot forme cœur nœud entourage et feuillage en roses le tout monture platine, 200 frs.
255. Une chaîne sautoir, coulant couronne, un brillant une montre à remontoir, une breloque or mat fleurettes rubis et roses une breloque éléphant, 200 frs.
259. Trente trois breloques, médailles or et argent, cachet, sifflet, têtes d'anges, médaillons reliquaire, 150 frs.
260. Une paire boutons de manchettes, fer à cheval argent, 5 frs.
261. Une paire boutons de manchettes, anneaux polis avec jaspe, 5 frs.
263. Un coulant pour cravate or poli, 1 fr.
266. Une montre d'homme or guilloché, 40 frs.
270. Un médaillon ovale or mat demi-perles et roses, 100 frs.
274. Un lot de montures et débris d'or, 275 frs.

LOTE 3. Adjudicado a la infanta Paz:

5. Une paire boutons d'oreilles formés de deux gros brillants, 10.000 frs.
7. Un collier de soixante cinq perles avec plaque centrale en brillants, trois perles et clochette en roses, fermoir une perle et brillants, 10.000 frs.
8. Une paire de pendants d'oreilles, deux perles poires avec fleurettes et feuillage en brillants, 750 frs.
11. Trois épingles à cheveux lotus en brillants et trois grosses perles, fourches écaille blonde, 3.500 frs.
22. Une broche marguerite pavée de gros brillants, avec monture or, 6.000 frs.

23. Une broche marguerite pavée de gros brillants avec monture or, 6.000 frs.
25. Une broche forme ovale toute en brillants, 4.000 frs.
31. Une broche trèfle en brillants, un saphir et trois perles, 1.200 frs²⁹.
32. Une broche chimère en or, une émeraude et brillants, 3.000 frs.
36. Une broche trois feuilles et feuillage en brillants et trois brillants poires, 1.000 frs.
37. Une broche forme ferrure fleur de lys en brillants blancs et cinq brillants fantaisie, 1.850 frs.
44. Un peigne en écaille blonde forme ruban en brillants un gros brillant au centre, 2.350 frs.
45. Une jolie couronne en or mat ciselé tours et lions avec fleurs de lys et brillants et une émeraude, bandeau émeraudes rubis et brillants, 3.500 frs.³⁰ [FIGURA 2]
52. Un bracelet jonc et onze gros brillants, 3.750 frs.
56. Un bracelet (pour cheveux et pouvant recevoir un portrait) avec un entourage de roses, quatorze brillants et quatorze rubis, ornements en brillants et rubis sur les côtés, monture or, 3.000 frs.
58. Un bracelet (pour cheveux et pouvant recevoir une miniature) avec applique gravée émail noir de douze perles blanches et monture or mat, 50 frs.
61. Un bracelet pour cheveux avec applique et médaillon jaspe faisant pendant, petits rubis cabochons et roses, 50 frs.
65. Un bracelet (pouvant recevoir une miniature) feuillage émail vert et brillants monture or, 300 frs.
87. Une broche poignard formé de trois brillants facettés avec roses émeraudes rubis, 800 frs.

²⁹ Este broche fue una de las joyas que el 23 de septiembre de 2001 fueron subastadas por The House of Kahn Estate Jewelers de Chicago, con el objetivo de donar el 5% de los beneficios a la sección estadounidense de Cruz Roja para el auxilio de la ciudad de Nueva York tras los atentados terroristas del 11 de septiembre (CASILLAS, Ofelia, «Auction of Queen's jewels to aid Red Cross relief work», en *Chicago Tribune*, 21 de septiembre de 2001).

³⁰ Esta joya fue realizada en 1862 por Manuel de Diego y Elvira, ayudante del Real Guardajoyas. Costó 50.000 reales, y en la factura se describe como «una corona de oro y esmalte compuesta de castillos, leones y lises con 24 quilates de brillantes, 8 rubíes y 7 esmeraldas» (AGP, Administración General, legajo 5263, expediente 9). Estuvo próxima a perderse en la subasta de 1878, pero una vez superado el trance doña Isabel se hizo fotografiar con ella en diversas ocasiones, puesto que la iconografía heráldica suponía la autoafirmación de su papel histórico como soberana titular y madre y abuela de reyes de España.

90. Un pendentif or et émail orné de quatre rubis et pierres de fantaisie, au centre un joli camée émeraude, tête de Vierge, 150 frs.
91. Une broche barrette, deux fleurs de lys or mat entourage de brillants pouvant recevoir une miniature, 100 frs.
92. Une parure de forme écusson, broche et boutons d'oreilles, armoiries émaillées sur or, entourage en roses, 200 frs.
94. Un pendentif plaque émail et peinture (sujet religieux) entourage brillants et roses monture or et émail bleu, 150 frs.
96. Une broche châtelaine armoiries or mat ciselé et émail bleu, couronne émail rouge en roses, perles et pierres de couleur, 100 frs.
97. Une broche barette or mat, quatre petits rubis cabochons et dix brillants, 80 frs.
99. Une broche armure de chevalier or et émail, 30 frs.
105. Un pendant (pouvant recevoir une miniature et cheveux) tête d'ange or mat ciselé ailes et entourage en roses, une étoile et chatons un rubis et brillants, 350 frs.
106. Une broche, pièce de monnaie ancienne or avec trèfle de trois brillants fantaisie, 75 frs.
109. Un médaillon ovale or mat, grenat cabochon, quatre perles et roses, 100 frs.
110. Un médaillon ovale or mat lettre R en roses, 75 frs.
112. Un médaillon ovale or mat inscription émail noir, 50 frs.
114. Un médaillon ovale or mat chiffre en roses, 65 frs.
115. Un médaillon ovale or mat lettres émail, 40 frs.
118. Un médaillon ovale émail noir chiffre couronne et bélière brillants et roses, 300 frs.
124. Une broche ronde or mat six perles blanches bouton corail au centre, 400 frs.
125. Une parure composée de broche or mat filets émail noir huit émeraudes et quatre roses, une paire de boutons d'oreilles, même modèle, sept émeraudes et huit roses, 150 frs.
135. Une broche ovale avec ruban émail bleu sur or tête de Vierge au centre, 40 frs.
141. Une paire boutons d'oreilles, deux turquoises et huit brillants, 170 frs.
143. Une bague turquoise entourée de petits brillants, 100 frs.
144. Une épingle de cravate couronne or avec brillants rubis émeraudes et roses, 75 frs.

145. Une broche rubans enlacés avec cœur faisant pendant, deux rubis et roses, 200 frs.
146. Une petite broche forme cœur, topaze entourée de roses, 75 frs.
148. Une broche turquoise talisman entourage de roses, 50 frs.
149. Une broche (pouvant recevoir une miniature) entourage demi-perles et roses, or poli, 100 frs.
150. Une broche (pouvant recevoir une miniature) entourage demi-perles or mat et émaux de couleurs, 40 frs.
152. Une broche ovale (pouvant recevoir une miniature) entourage demi-perles, 50 frs.
154. Une broche pensée émaillée, brillant au centre, tige or mat, 30 frs.
164. Un cachet tournant, cristal trois faces, monture or mat, trois brillants, 35 frs.
172. Une épingle boule ruban enlacé émail rose et neuf brillants, 125 frs.
176. Une montre renfermée dans une pièce d'argent, 1 fr.
178. Une montre à remontoir or rouge chiffre et couronne gravés, 40 frs.
190. Un bracelet fil or mat deux bandes lapis, une clochette émail et roses, perle poire, 50 frs.
192. Une applique de bracelet cœur émail turquoise pour cheveux, 10 frs.
194. Un bracelet bande or mat avec «Venezia» en relief, 45 frs.
195. Un bracelet pièces d'argent monnaie française avec entre deux fleurs de lys or mat, 20 frs.
196. Un bracelet ruban filets or poli avec médaillon forme lyre, 20 frs.
197. Un bracelet de six plaques amours camées en lave, 5 frs.
205. Seize plaques décorations d'ordres divers, 500 frs.
206. Un fermoir de bracelet, une émeraude entourée de dix brillants, 130 frs.
213. Une broche Louis XV cristal bleu, fleurs de lys et fleurettes en roses, 50 frs.
215. Une broche nœud et colombes argent doré, 5 frs.
222. Une broche améthyste taillée, 1 fr.
223. Une broche épingle anglaise, cœur topaze bandes en roses, 30 frs.

226. Une broche perle coquille deux serpents rubis émeraudes brillants et roses, 100 frs.
227. Une broche ronde camée ivoire, tête de Vierge, monture or mat, ly or vert, 20 frs.
228. Une broche amour jardinier et brouette, or mat fleurs en roses et pierres de couleurs, 50 frs.
229. Une broche octogone améthyste double entourage de roses, 150 frs.
234. Une chaînette de col avec pendant améthyste nœud en roses le tout en platine, 150 frs.
240. Une chaîne de montre or poli avec un sifflet émaux de couleurs, 55 frs.
246. Une bague deux pensées rubis émeraudes brillants et roses, 175 frs.
247. Une broche ronde or mat, quatre roses (pouvant recevoir une miniature), 20 frs.
249. Une breloque forme cœur or ajouré, deux pensées saphirs rubis et roses, 30 frs.
256. Une chaîne de gilet avec breloques rondes, un jettator corail et une bague Sainte Vierge, 40 frs.
258. Treize bagues dont six alliances, 110 frs.
262. Une bague colombe argent doré, 1 fr.
265. Un anneau pour clefs argent doré rubis cabochon, 5 frs.
267. Une épingle de cravate avec portrait, 10 frs.
268. Un médaillon ovale or mat inscription émail noir, 35 frs.

LOTE 4. Adjudicado a los hijos de Alfonso XII³¹:

10. Un bracelet comprenant une perle échantillon non percée pesant quatre vingt cinq grains un quart, entourée de douze brillants, le corps du bracelet formé par quarante trois brillants, 40.000 frs.
21. Une broche cygne en brillants conduit par un amour en or, 600 frs. *
26. Une broche mouche pavée en brillants, yeux rubis cabochons, 900 frs. **

³¹ Con un asterisco (*) se han señalado las joyas que quedaron en manos de la infanta María Teresa, y con doble asterisco (**) las que lo hicieron en los herederos de la infanta María de las Mercedes.

28. Une broche fleur de lys en brillants, 600 frs. *
30. Une broche enlacement, deux pendants en brillants et huit perles de couleur, 2.000 frs. *
33. Une broche ornement en brillants et cinq saphirs, 750 frs. *
35. Une broche barrette forme huit, en brillants, 750 frs. **
38. Une broche ruban entouré de brillants, deux gros brillants faisant pendants, 2.000 frs. **
39. Une broche épée, brillants et roses, trois saphirs et petite chaînette, 450 frs. *
41. Un peigne écaille blonde et fleurons en brillants et onze chatons en brillants, 3.000 frs. **
54. Un bracelet (pour cheveux pouvant recevoir un portrait) entourage de six perles blanches, huit rubis et trente deux brillants monture or, 500 frs. *
57. Un bracelet (pour cheveux et pouvant recevoir un portrait) orné de huit perles, brillants et rubis, monture or, 600 frs. **
62. Un bracelet de sept bandes, émail noir et orné de trente neuf petites perles blanches, formant cinq barrettes, 600 frs. * [FIGURA 1]
63. Un bracelet ornementation or mat ciselé, deux amours or rouge et deux cygnes pavés de roses sur les côtés, au centre une turquoise reconstituée avec entourage de roses, 200 frs. *
64. Un bracelet bande en tissu or mat avec pendant, Vierge émail peinte et treize brillants, 500 frs. *
66. Un bracelet souple, serpents or mat et brillants au centre une émeraude et deux gros brillants, 1.750 frs. **
70. Une chaîne sautoir or mat et quatorze perles, 300 frs. *
77. Une boucle de ceinture demi-perles et roses monture or, 200 frs. *
78. Une chaîne de cou platine avec pendentif, topaze forme cœur, entourage et ornements en roses, 500 frs. **
82. Une broche (pouvant recevoir une miniature) seize gros brillants, huit liens en brillants et quatre turquoises formant entourage, monture or, 3.500 frs. *
89. Une broche fleur un brillant pistil en roses et pétales en roses et émail, 200 frs. **
95. Une montre à remontoir fond et entourage pavés en roses surmontée d'une broche nœud en roses, 750 frs. **

101. Une broche fleur églantine en brillants au centre, une topaze rose, 400 frs. *
102. Une broche turquoise talisman incrustée en or, entourage en brillants, 600 frs. *
103. Une broche (pouvant recevoir une miniature) entourage de brillants, 400 frs³². **
111. Un médaillon ovale or mat uni, 20 frs. **
116. Un médaillon ovale or mat tête de femme émaillée et peinte masque noir deux roses, une paire de boucles d'oreilles même modèle, 40 frs. **
119. Un médaillon ovale en lapis peinture émail entourage et bélière en roses, 75 frs. *
122. Un petit médaillon émail bleu abeille en roses, 20 frs. *
129. Une broche fouet, or mat, boule lapis, 25 frs. **
131. Une broche et un collier, feuilles de lierre or mat ornée de petites perles noires, 100 frs. **
132. Une broche monnaie de S. M. la Reine Victoria, avec armes d'Angleterre en émail, 25 frs. **
133. Une broche ronde or mat deux amours et feuillage émail et peinture, 15 frs. *
136. Une broche ronde couronne et nom incrustés sur acier, 1 fr. **
137. Une broche ovale or gravé pouvant recevoir une miniature, 85 frs³³. *
140. Un bracelet chaînette, huit turquoises, huit perles et seize roses sur monture or, 350 frs. *
142. Une paire de boutons d'oreilles, deux émeraudes cabochons et huit brillants, 850 frs. **
147. Une paire boutons d'oreilles deux turquoises entourées de brillants, 300 frs. *
155. Une broche chapeau étudiant espagnol, émail noir et roses, 50 frs. *
161. Une bonbonnière ronde, or mat avec pensées saphirs rubis et roses, 75 frs. **
163. Un pendant rond or mat, Saint Georges terrassant le dragon, 20 frs. *
168. Une broche ovale, Vierge émaillée et peinte, entourage demi-perles, 25 frs. **

³² Como curiosidad, en una lista complementaria se especifica que albergaba los retratos de «le Roi et AA.».

³³ La relación mencionada en la nota anterior informa de que el sujeto representado era un niño dormido.

169. Une médaille, Vierge émaillée et peinte, entourage perles rondes, 25 frs. *
180. Neuf colliers, chaînes or mat, 325 frs. *
186. Un bracelet or mat avec applique ovale pour miniature, 125 frs. **
187. Un bracelet bande or mat uni, 95 frs. **
188. Un bracelet bande incrustation or et acier, 25 frs. **
191. Un bracelet jonc émail noir, 90 frs. *
193. Un bracelet six maillons or poli, pouvant recevoir six miniatures, 100 frs. *
205. Seize plaques décorations d'ordres divers, 500 frs. *
208. Cinq pièces, bélières boutons pampilles et fourche, brillants et roses, 250 frs. **
219. Une broche, cinq oiseaux pierres fantaisie avec rubis et roses, 50 frs. *
220. Une broche, épingle anglaise, pierres roses entourage de roses, 40 frs. *
224. Une broche ronde or mat, quatre têtes de serpents rubis, émeraudes saphirs et brillants, 80 frs. *
225. Une broche ronde, monnaie ancienne, huit rubis cabochons et roses, 50 frs. *
230. Une broche trèfle grenats de Bohême, 1 fr. *
235. Une chaînette de col en platine avec petit cœur turquoise et roses formant pendant, 75 frs. **
238. Collier pendant émail, sujet religieux or émail et roses, une perle poire, 200 frs. **
244. Trois plaques des Dames d'Honneur de S. M. émail bleu et rouge, chiffre et couronne en roses, 750 frs. * **
264. Boutons de manchettes onyx lettres gravées, 5 frs. *
273. Cinquante et un boutons en argent et corail pour costumes et deux boucles d'argent, 25 frs. *

Fuera del cómputo del reparto, a los lotes de adjuntaron diversos objetos preciosos. Se tiene noticia de los que se añadieron al lote 4:

1 Verre d'eau, en Cristal de Nancy, 100 frs. *

2 Petits vases en argent doré, 30 frs. *

1 Médaille en argent S. M. le Roi Alfonso XII, et S. M. la Reine Mercedes, 30 frs. *

1 Camée de S. M. le Roi François d'Assise, ayant servi aux décorations de S. M. la Reine Ysabelle, 15 frs. *

1 Vierge du Pilar, con rosas y rubíes, 200 frs. *

1 Livre d'heures ayant appartenu à S. M. la Reine Christine, monture très riche, 200 frs. **

1 Porte-monnaie garniture en or, 20 frs. **

1 Petit coffret en cristal, garniture en or, 50 frs. **

1 Médaille en argent de S. M. la Reine Ysabelle, 20 frs. **

1 Porte-crayon en or, émail et brillants, 100 frs. **



FIGURA 1. Walery, *Isabel II*, década de 1870. Ubicación desconocida. Por una parte, en este retrato puede identificarse, en la muñeca derecha, el brazalete de siete bandas de oro esmaltadas en negro con engaste de treinta y nueve perlas blancas formando cinco barras que pasó a propiedad de la infanta María Teresa; y por otra, el aderezo de estrellas de brillantes asignado a la infanta Eulalia



FIGURA 2. P. Morgan, *Isabel II*, inicios de la década de 1880. París, Biblioteca Nacional de Francia. Entre otras joyas, en esta imagen la reina luce la diadema de torres, leones y lises heredada por la infanta Paz, y el broche cuadrado de esmeralda doblemente orlada de brillantes comprado por María Cristina de Habsburgo-Lorena.



FIGURA 3. Paul Nadar, *Isabel II*, finales de la década de 1880. París, Biblioteca Nacional de Francia. En esta imagen se distinguen el collar y el colgante de perlas adquiridos por Alfonso XIII.



FIGURA 4. Fotografía desconocido, *Isabel II acompañada a las puertas del Palacio de Castilla* (detalle), ca. 1900. Patrimonio Nacional. Madrid, Real Biblioteca. La joya que cierra el cuello de la camisa podría tratarse bien del broche de corona de oro con engaste de rubíes, esmeraldas, brillantes y otro brillante más facetado en el centro, bien del alfiler de corona esmaltada en púrpura con engaste de diamantes tallados en brillante y rosa y piedras de colores, alhajas adjudicadas, respectivamente, a las infantas Eulalia e Isabel.

PINTURA Y PINTORES



PINTURA DE TEMA RELIGIOSO DE AGUSTÍN ESTEVE*

Virginia Albarrán Martín, *Doctora en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid*

v.albarran@outlook.com

La falta de estudios razonados de la mayor parte de los pintores españoles del siglo XVIII es especialmente llamativa en lo relativo a artistas tan interesantes como Luis Paret, José del Castillo o Agustín Esteve. Este último no sólo estuvo considerado pintor de gran reputación¹ y el retratista más importante en su momento después de Goya² sino que el análisis detenido de su obra segura revela una personalidad propia y de calidad, como ya estimó Martín Soria en la única monografía dedicada hace más de medio siglo al artista³ y se ha puesto de manifiesto con la pequeña exposición que le ha dedicado recientemente el Museo del Prado⁴.

Sin embargo, Esteve sigue sin estar ubicado en un lugar concreto dentro del panorama artístico español de aquella centuria aparte de su vinculación con Goya, siendo habitual atribuirle todo retrato anónimo del periodo de mediana calidad que sale a la luz, muchos de los cuales, vistos en conjunto, distan claramente entre sí. Lo cierto es que podría tratarse de

* Este trabajo se integra en el marco del proyecto «Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) y los inicios de los estudios histórico-artísticos en España: Historia y coleccionismo», Ministerio de Ciencia y Tecnología, HAR2016-76366-P. Agradezco la ayuda prestada en distintos momentos a los Dres/as. Miguel Hermoso, David García López, Pedro J. Martínez, Gudrun Maurer, Manuela Mena, José Manuel Rodríguez y Jesús Urrea.

¹ BARÓN DE ALCAHALÍ, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imprenta de Federico Domech, 1897, p. 111.

² En su *Tableau de L'Espagne Moderne*, de 1803, Jean François BOURGOING ya lo mencionaba como retratista destacado después de Goya (tomo I, p. 289, nota I). En carta del 10 de junio de 1814, el agente de la Diputación de Navarra, Francisco Ignacio de Arrieta, afirmaba: «Los más salientes en este ramo son Goya [...] y según el concepto público el primero, y Don Agustín Esteve [...]». SORIA, Martín S., *Agustín Esteve y Goya*, Valencia, Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo, 1957, p. 40. MORALES Y MARÍN, José Luis, *Pintura en España, 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 241, señala la alta cotización de los retratos de Esteve, sólo superados por los de Goya. Véase también ANSÓN NAVARRO, Arturo, «Los discípulos de Goya», en LACARRA, M^a Carmen (coord.), *Arte del siglo XIX*. Zaragoza, Institución 'Fernando el Católico', 2013, pp. 189-278.

³ «[...] produjo excelentes retratos (independientes de Goya, a pesar de su influencia), de decisivo valor artístico e histórico. Estos trabajos independientes tienen el mayor atractivo y otorgarán a Esteve un lugar en la Historia del Arte». SORIA, *Agustín Esteve...*, p. 38.

⁴ Exposición con el título *El desafío del blanco. Goya y Esteve retratistas de la casa de Osuna. A propósito de la donación Alzaga*, celebrada entre el 20 de mayo y el 1 de octubre de 2017. Véase, ALBARRÁN, Virginia, *El desafío del blanco. Goya y Esteve retratistas de la casa de Osuna. A propósito de la donación Alzaga*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017.

obras de otros artistas de su tiempo como Francisco y Ramón Bayeu, Joaquín Inza, Isidro y Antonio Carnicero, Gregorio Ferro, Francisco Folch de Cardona, Rafael Ximeno o Asensio Juliá, entre otros, de los que no existen aún criterios claros sobre lo que hicieron ni de qué modo, siendo por tanto lógica la confusión entre ellos, también con el propio Goya, a quien se asigna toda obra que presente una factura suelta⁵.

En el caso de Esteve es inevitable partir de las obras firmadas o documentadas, que son suficientes para determinar adecuadamente su modo de hacer. Sin embargo, el estudio de sus retratos es dificultoso ya que buena parte se encuentra en colecciones particulares, muchos fuera de España, mientras que a su valía como pintor de historia no se le ha prestado demasiada atención⁶, teniéndose por escasa⁷, si bien, además de desarrollar una extraordinaria labor como pintor de asuntos religiosos, como intuyó Soria⁸, gran parte de su obra de este género se halla firmada, resultando imprescindible para el estudio del artista.

Así, el objeto del presente trabajo es la recopilación y el análisis de una serie de noticias, inéditas y publicadas, sobre ciertas obras de tema religioso de Agustín Esteve como paso previo a un estudio de mayor extensión que demuestre su versatilidad como artista y el interés de su pintura. Con ello se pretende, además, devolverle la justa paternidad de varias obras tradicionalmente consideradas de Goya⁹.

En este momento, la fuente fundamental para el conocimiento de esta faceta de Esteve es la información redactada por Juan Agustín Ceán Bermúdez para su *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800). Las noticias que recopiló, y que nunca se incluyeron en la versión final, han de tomarse como veraces pues, en el caso de los artistas contemporáneos al autor, la mayoría de las veces procedían directamente de ellos mismos

⁵ SORIA, Agustín Esteve..., p. 78, señala que igual que es necesario separar la obra de Goya de la de Esteve, habrá que hacerlo de la de éste y otros artistas que se ven influidos por él, como el pintor de cámara Luis de la Cruz y Ríos. Vid. también LAFUENTE FERRARI, Enrique, «Goya y los retratistas de su época: Inza, Rivelles, Carnicero» y «Goya y Agustín Esteve», en IDEM, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, pp. 161-69 y pp. 171-79, respectivamente.

⁶ BOIX, Félix, *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia [s.n.], 1877, p. 28 y OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del Siglo XIX*, Madrid, [s.n.], 1883-84, p. 210, le incluyen como pintor de historia pero no recogen ninguna obra de este género. SORIA, Agustín Esteve..., p. 75 (nota 80), sólo registra la que representa a Godoy como fundador del Instituto Pestalozzi.

⁷ ANSÓN NAVARRO, Arturo, «Un retrato de Fernando VII, Rey de España (1808), obra de Agustín Esteve», *Ars longa*, 21 (2012), p. 352.

⁸ También señala MORALES Y MARÍN, *Pintura...*, p. 241, «[...] los diferentes cuadros para diversas órdenes religiosas [...]» aunque no cita ninguno.

⁹ Como ya señaló TORMO, Elías, «Pintores españoles del 800: Los todavía setecentistas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Cuarto trimestre (1916), p. 313, Esteve es, sin duda, «autor de varios, de muchos de los 'Goya' que corren por el mundo».

o de personas de su entorno¹⁰. En el caso de Esteve, la mención del *retrato del VIII marqués de Ariza* entre los retratos de cuerpo entero que había pintado y, en cambio, no el de su esposa, que está firmado y fechado en 1796, y que cabe suponer realizado en fechas próximas¹¹, lleva a datar el documento de Ceán en torno a 1795-1796, lo que asimismo apoya el que tampoco se recoja en él el nombramiento de Esteve como Pintor de Cámara, ocurrido el 14 de junio de 1800, por lo que todas las obras consignadas en la relación manuscrita son anteriores a aquella fecha.

Por otro lado, el que Ceán cite como obra del pintor la *Santísima Trinidad* que centra el retablo mayor del antiguo convento de Trinitarios Calzados de Toledo, pintura firmada en su ángulo inferior derecho como «Agⁿ. Esteve.» con grafía propia del artista, permite enmendar la atribución tradicional de este lienzo a un probablemente inexistente artista llamado Antonio Esteve que se ha situado en Toledo hacia 1800. Así lo registraron: San Román en 1852, Parro y Bécquer en 1857 y lo siguieron, entre otros, Ossorio y Bernard, Ramírez de Arellano y Morales y Marín¹², que asignaron al tal Antonio Esteve una serie de obras, aparte del citado lienzo de los Trinitarios, que realmente pertenecen a Agustín, como demuestran la firma en algunas de ellas y su estilo¹³. Con estas correcciones, el catálogo de la obra religiosa del artista se amplía notablemente.

Baticle señaló que se desconocía lo que Esteve hizo desde 1778 a 1794, periodo comprendido entre la convocatoria del premio de pintura de la Real Academia de San Fernando al que el artista se presentó¹⁴ y la mención que le hizo Goya a Martín Zapater sobre la habi-

¹⁰ Véase ALBARRÁN MARTÍN, Virginia, «Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de Ceán Bermúdez: nuevas adiciones (I)», *Archivo español de arte*, 78, 310 (2005), pp. 145-162. El texto manuscrito de Ceán relativo a Esteve se conserva en la Biblioteca Nacional de España (BNE), MSS. 21.455, hojas 39-41. Se publicó, sin ningún tipo de análisis, en BENITO DOMÉNECH, Fernando (ed.), *Pintores valencianos en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, pp. XLVI-XLVII.

¹¹ El retrato del marqués, Vicente María de Palafox Centurión y Silva, pertenece a la colección Duque del Infantado, aunque Soria recoge otra versión en la entonces colección del marqués de Argüeso. También se conocen dos versiones del retrato de la marquesa, María de la Concepción Bellvís de Moncada y Pizarro, uno inédito de extraordinaria calidad en la colección Rivero y otro en la colección Duque del Infantado. SORIA, *Agustín Esteve...*, p. 98, nº. 36, 37 y 38.

¹² SAN ROMÁN, Miguel de, *Toledo religiosa*, Sevilla, [s.n.], 1852, p. 107. PARRO, Sixto Ramón, *Toledo en la mano, ó Descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad...*, Toledo, Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857, t. II, p. 179; BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Historia de los Templos de España. Templos de Toledo*, Madrid, El Museo Universal, 1857, vol. I, p. 65; OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería...*, p. 211; RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Las Parroquias de Toledo*, Toledo, Sebastián Rodríguez, 1921, pp. 200-201; MORALES Y MARÍN, *Pintura...*, pp. 235-36, 395 (nota 3).

¹³ ALBARRÁN, *El desafío...*, pp. 7, 10.

¹⁴ AZCÁRATE LUXÁN, Isabel et al., *Historia y alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 133-35. Aparte del primer premio de tercera clase de pintura que Esteve obtuvo en 1772, recientemente se ha documentado toda una serie de ayudas de costa que el artista obtuvo en la institución entre 1773 y 1776. MORALES PIGA, M^a Luisa, Andrés de la Calleja. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 283, 285, 286 y 288.

lidad del valenciano como miniaturista¹⁵. Sin embargo, se le pueden atribuir retratos desde finales de la década de los setenta¹⁶, que ya firma a mediados de la siguiente¹⁷, mientras que el inicio de su colaboración con Goya en la realización de los retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma está documentada en 1789¹⁸.

Parece, no obstante, que sus primeras obras como pintor independiente fueron de tema religioso, género que no abandonó en ningún momento, a pesar de que, hasta muy recientemente, sólo ha sido reconocido como retratista. Es Ceán quien informa sobre la temprana actividad del artista, su capacidad como copista, que explotó a lo largo de toda su vida, y su interés por la obra de Murillo, influencia patente en su extensa producción: «[...] con tan buenos principios y la dirección de su maestro [Bayeu], cuyos dibujos estudiaba exactamente, pasó al palacio real a copiar los excelentes originales de aquella colección; y a los que más se inclinó fue a los de Murillo, por el encanto de su hermoso colorido, tomando mucho de su agraciada manera, sobre la que principió a pintar por sí solo las obras públicas que al fin diremos, además de otras muchas para particulares y especialmente más de treinta cuadros de devoción para su amigo D. Diego Rodríguez Romero comerciante de Toledo [...]»¹⁹.

La primera obra de Esteve de la que se tiene noticia es, precisamente, la copia de una *Virgen con el Niño* que se tenía como de Murillo y que pertenecía a la VI Condesa de Montijo, María Francisca de Sales de Portocarrero (1754-1808), a quien el pintor retrató algunos años

¹⁵ BATICLE, Jeannine, «Esteve, Goya y sus modelos», *Goya*, 148-150 (1978-1979), p. 227; Águeda, Mercedes y SALAS, Javier (ed.), *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Istmo, 2003, p. 334, n.º. 132; MENA MARQUÉS, Manuela y MAURER, Gudrun (dir.), *Goya y la Corte Ilustrada*, Madrid, Museo del Prado-Barcelona, Fundación Bancaria “La Caixa”, 2017, pp. 174-76.

¹⁶ Como el de *María Josefa de la Soledad Alonso-Pimentel, condesa-duquesa de Benavente* (colección Duque del Infantado), de hacia 1778. SORIA, Agustín Esteve..., n.º. 1; ALBARRÁN, *El desafío...*, p. 16.

¹⁷ En 1785 firma y fecha el retrato de dama de colección particular de Palma de Mallorca, procedente de la colección de J. M. Truyols Rovira, y el de Luis Fernández, Visitador General de Tintes (colección Banco Bilbao Vizcaya). En 1787 se puede datar el magnífico retrato de perfil de Francisco Javier Osorio, Conde de Trastámara (colección particular), entre otros.

¹⁸ ALBARRÁN, *El desafío...*, p. 10. Podría tratarse de estas copias «ciertas pinturas que corren aquí con el nombre de uno de los pintores de cámara de S.M. que fueron hechas por sus discípulos y tocadas por él». CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, «Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias», manuscrito fechado en Sevilla el 7 de octubre de 1791, fol. 4v. Biblioteca Nacional de España (BNE), MSS/21458/5. Véase SANTIAGO PÁEZ, Elena (dir.), *Ceán Bermúdez: Historiador del Arte y coleccionista ilustrado*, Madrid, Biblioteca Nacional de España-Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016, pp. 211-12.

¹⁹ No ha sido posible hasta el momento identificar la treintena de obras mencionadas. Diego Rodríguez Romero tenía su establecimiento en la calle ancha de Toledo, donde se situaban los mercaderes de paños y de «géneros de tienda» como sedas, lino, lana, ferreterías o especiería. Pertenecía a la parroquia de San Nicolás y estaba casado con María Ana Meneses, con la que tenía una hija llamada Claudia. Vid. *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, 1785, p. 105 y ARANDA PÉREZ, Francisco José, *Burgueses o ciudadanos en la España Moderna*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 126-27.

después²⁰. Parece que la adquirió en 1778²¹ y la legó en su testamento a Tomás Verí, por lo que Esteve hubo de pintarla aún durante sus años de formación²².

Le siguen otras dos copias de los cuadros de Murillo *El Niño Jesús con San Juanito* y una *Sagrada Familia*, entonces en el Palacio Real de Madrid²³, y que hizo entre febrero y mayo de 1779 para John Parker (1735-1788), futuro Lord Boringdon, con destino a alguna de sus diversas residencias inglesas, aunque ahora se conservan en Saltram House (Plymouth, Reino Unido)²⁴. Medió en el encargo su cuñado Thomas Robinson, II Lord Grantham, en aquellos años embajador en la corte madrileña, y que, ante la imposibilidad de conseguir dos originales del maestro sevillano, encomendó las copias a un joven Esteve tras haber visto una obra suya en casa de Manuel Salvador Carmona. Las pinturas, de 131 x 127 cm, y por las que el artista cobró «4 Medals [Spanish currency] apiece», se describen en la correspondencia de Grantham como «two charming pictures» o «very handsome, & do credit to any collection», mostrándose plenamente satisfecho con ellas²⁵. Comenta asimismo que el colorido es exactamente igual al de los originales pero que mantienen la frescura de lo actual, algo que no pasaría desapercibido al pintor Sir Joshua Reynolds²⁶.

²⁰ A la familia de los condes de Montijo la pintó en varias ocasiones (BNE, MSS. 21.455, hojas 39-41). Antes de 1790, fecha de fallecimiento del conde, Felipe de Guzmán Palafox y Croy de Havre, lo retrató de medio cuerpo, al igual que a su esposa y a su hijo mayor, Eugenio Eulalio Guzmán Palafox y Portocarrero, conocido como el conde de Teba, cuyo retrato probablemente sea el catalogado como «Conde de Montijo» de la colección marqués de Rafal, en la fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), nº. 1169. Los de sus padres están sin localizar aunque tal vez el de la condesa se pueda identificar con el que incluye SORIA con el nº. 69. Igualmente, es seguro de su mano el retrato de cuerpo entero de la condesa de Montijo con sus cuatro hijas, de hacia 1798 (colección particular), erróneamente considerado de Goya en varias ocasiones. SORIA, *Agustín Esteve...*, nº. 31.

²¹ SORIA, *Agustín Esteve...*, p. 57; MORALES Y MARÍN, *Pintura...*, p. 238.

²² El propio Verí describió el cuadro como «‘La Virgen ligada’, copia de Murillo; es una manda que en su testamento me hizo una antigua amiga, la Excm. Sra. Condesa del Montijo...El original está en la Academia de San Fernando, de Madrid, en donde la copió D. N. Esteve, pintor de Cámara. Dimensiones, 0,77 por 0, 58 metros». [ARIANY Y DE LA CENIA, MARQUESES DE], *Cuadros notables de Mallorca: principales colecciones de pinturas que existen en la isla de Mallorca. Colección de Don Tomás de Verí*, [V.H. Sanz Calleja], Madrid, [1920], pp. 71, 81-83, y lám. XV.

²³ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Murillo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, t. II, pp. 199-201, nº. 217 y pp. 182-184, nº. 201. No se recogen estas copias.

²⁴ ALBARRÁN, *El desafío...*, pp. 8-9. Debo la documentación relativa a este encargo a Ms. Louis Ayres, House & Collection Manager at Saltram, National Trust. Fue recopilada por Alistair Laing y Derek Holdaway en 1999, con destino a la guía de Saltram House aunque no llegó a publicarse. Recientemente, fue recopilada por Mike Ford.

²⁵ Cartas del 22 febrero y 18 de marzo, respectivamente. Véase nota anterior.

²⁶ Cartas del 14 de abril y del 2 de agosto, respectivamente. Se conserva asimismo una comunicación manuscrita de Esteve a Grantham fechada el 27 de abril en la que el artista le informa de la imposibilidad de trabajar esa semana en las copias de los cuadros porque se estaban renovando las alfombras de Palacio y no quería que el polvo les afectase.

Una copia de los *Desposorios de la Virgen* de Murillo se encontraba entre las diez pinturas que Esteve hizo con destino a la iglesia de San Jacinto de Macharaviaya (Málaga). Se desconocen las circunstancias de este encargo²⁷ aunque tal vez se produjo en la Corte a través de alguno de los miembros de la destacada familia Gálvez, quienes, por orden de Carlos III y a cargo del fondo de la Real Fábrica de Naipes establecida en dicho lugar, llevaron a cabo la reforma de la iglesia entre los años de 1784 y 1785, fechas en torno a las que es lógico situar las obras de Esteve²⁸. Éstas se consignan en la información redactada por Ceán, que anota con tal destino: «La Santísima Trinidad con la Virgen que intercede por las almas del Purgatorio / San Mathias. / Dos santos mártires en un quadro / San Bernardo / San Jacinto», los cuales eran originales del artista, además de las copias de «El Descendimiento de Mengs. / Los Desposorios de la Virgen, de Murillo. / La Virgen del Rosario y Santo Domingo, de Dn. Corrado Giacuinto. / San Antonio con el niño, de Andrea Vaccaro. / Y San Miguel derrocando à los angeles malos, de Jordan».

Además de a los patrones de la localidad y de la parroquia, las pinturas responden a las advocaciones de los Gálvez: Matías, José, Antonio, Miguel y Bernardo, si bien en la actualidad sólo se conservan las relativas a *San Jacinto de Polonia* [ILUSTRACIÓN 1], la de los santos mártires *Gordián y Epímaco* [ILUSTRACIÓN 2], y la de *San Bernardo*, aunque restaurada en exceso. De formato ovalado, están situadas en altura en el presbiterio de la iglesia mientras que en la nave se mantienen los altares donde se ubicaron las restantes, cada uno con una inscripción sobre placa de mármol que describe el motivo iconográfico e indica a expensas de quién se hizo. No obstante, existen testimonios gráficos de las copias de los *Desposorios*²⁹ [ILUSTRACIÓN 3] y del cuadro de Giacuinto, en realidad una *Virgen del Rosario acompañada de Santo Domingo y de Santa Rosa de Lima*³⁰.

En 1847 Pascual Madoz, que identificó erróneamente como de Murillo todas las obras menos la de la *Trinidad*, las consideró «de un mérito sobresaliente», registrando su localización exacta dentro de la iglesia y sus medidas: «5 varas de elevación y 2 ½ de ancho», salvo la del *Descendimiento*, que medía «5 varas de altura y 3 ½ de ancho» y se hallaba en el panteón de los Gálvez; esta última le pareció «sin duda la mejor de las de su clase que se encuentran en toda la provincia»³¹.

²⁷ El archivo parroquial desapareció durante la Guerra Civil. Agradezco al párroco D. Francisco Aranda las facilidades para acceder a la iglesia y fotografiar las pinturas.

²⁸ CAMPOS ROJAS, M^a Victoria, «La iglesia de Macharaviaya», *Jábega*, 15 (1976), pp. 42-46. Las pinturas se han atribuido en alguna ocasión, sin que se sepa la razón, a Cosme de Acuña. Véase <http://andaluciarustica.com/macharaviaya-iglesia-de-san-jacinto.htm> [12/04/2018]. Esteve retrató a varios miembros de la familia Gálvez, como a la I marquesa de la Sonora, María Concepción de Valenzuela y Fuentes, a su hija, María Josefa Gálvez, II marquesa de la Sonora, y al esposo de ésta, Prudencio de Guadalfajara y Aguilera, II conde de Castroterreño. SORIA, *Agustín Esteve...*, nº. 28, 81 y 82.

²⁹ http://historiademacharaviaya.blogspot.com.es/2014_04_01_archive.html [12/04/2018]

³⁰ CROSA, B. S., «Los Murillos de Macharaviaya», *Arte Español*, II/7 (1913), pp. 329-332. Las atribuye a Claudio Coello.

³¹ MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, Imprenta del Diccionario Geográfico, á cargo de José Rojas, t. X, 1847, pp. 516-517. Las recoge ANGULO, *Murillo...*, t. II, p. 413, nº. 1174-79.

Los originales de los *Desposorios* (si es el mismo cuadro que menciona Mengs en la carta publicada por Antonio Ponz en su *Viage de España*) y del *Descendimiento* se encontraban en el Palacio Real de Madrid al menos desde 1772, por lo que Esteve pudo verlos y copiarlos fácilmente³². El cuadro de Giaquinto se conserva en la iglesia de la Transfiguración de Nuestro Señor en Poggiardo (Lecce) y de él también se conoce un dibujo en el Museo Nacional de Arte de Cataluña procedente de la colección Raimon Casellas, además de una copia que circuló en el mercado de antigüedades³³, aunque no es posible saber por qué medio conoció la obra Esteve. En este caso, el pintor valenciano incluyó algunas variantes, como la gloria de ángeles de la parte superior, sin duda para adaptar la composición al formato solicitado, modificó la disposición de los brazos de Santa Catalina, le eliminó el lirio e incorporó querubines y flores en otros puntos del lienzo [ILUSTRACIÓN 4]. Para el *San Miguel* de Luca Giordano, el artista pudo servirse de la tela hoy conservada en la sacristía de la capilla de Palacio o de otro cuadro, desaparecido, conocido por un dibujo de Mengs utilizado por Ramón Bayeu para pintar el lienzo colocado actualmente en el altar mayor de dicha capilla. Al menos en 1764 uno de los lienzos de Giordano se encontraba en la ermita de las Angustias del Buen Retiro y otro en unas estancias palaciegas sin especificar³⁴. Por el contrario, no hay constancia de la presencia en nuestro país de la obra de Vaccaro³⁵, por lo que cabe suponer que Esteve la conociese a través de alguna copia o bien por medio de alguna estampa.

Las fotografías de los cuadros que copiaban las obras de Murillo y de Giaquinto permiten advertir la habilidad de Esteve para la reproducción ya que son ejemplos de notable calidad en los que cabe suponer, según se desprende de los testimonios conservados y de otros ejemplos de su mano, que el autor mantuvo ciertos rasgos personales, como su tipo de factura o un colorido más próximo a la estética neoclásica. De igual modo, las obras de su invención que se conservan de este conjunto se caracterizan por su corrección tanto en lo formal, destacando el tratamiento naturalista de la luz, como en la iconografía de cada episodio y personaje, a los que Esteve intenta dotar de rostros individualizados y expresiones realistas.

Se desconoce cómo serían los cuadros dedicados a San Matías y a la Trinidad con la Virgen como intercesora de las ánimas del Purgatorio aunque tal vez de esta última se podría

³² PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Joachin Ibarra, 1776, t. VI, p. 199; ANGULO, Murillo..., pp. 137-38, n.º. 132; ROETGEN, *Anton Raphael Mengs, 1728-1779*, Munich, Hirmer Verlag, t. I, 1999, pp. 99-101, n.º. 62. En 1810 José Bonaparte regaló al duque de Belluna el original de Murillo, que se conserva en la Wallace Collection de Londres. El *Descendimiento* de Mengs, realmente una Lamentación sobre Cristo muerto, fue restituida al Palacio Real de Madrid en 2015, tras haber estado depositada en otras instituciones.

³³ BASSEGODA, Bonaventura (dir.), *La colección Raimon Casellas: Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya-Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 93-94.

³⁴ Águeda Villar, Mercedes, «Noticia sobre el cuadro de San Miguel de la capilla del Palacio Real de Madrid», *Archivo Español de Arte*, 56, 221 (1983), pp. 79-80. HERMOSO CUESTA, Miguel, *Lucas Jordán y la corte de Madrid: una década prodigiosa 1692-1702*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008, p. 217.

³⁵ El original de Vaccaro (o Cavallino) se conserva en el Museo de Capodimonte, Nápoles.

tener idea por el lienzo que pintó, apenas tres años después, para el altar mayor del convento de Trinitarios Calzados de Toledo [ILUSTRACIÓN 5]. El cuadro, según Ceán Bermúdez, medía ocho varas de alto (aprox. 6'7 m.) y representaba «La Sma. Trinidad en una gloria con varios ángeles mancebos». La fecha de realización se sabe por una carta del arcediano de la Catedral de Toledo, Matías de Robles, quien el día 6 de julio de 1788 informaba al cardenal Lorenzana de que el artista estaba ocupado en ese momento en dicha pintura³⁶. Como ya se ha señalado, este gran lienzo es una de las obras que tradicionalmente se han considerado como de Antonio Esteve, aunque la presencia de la firma de Agustín Esteve en ella y la citada documentación lo refutan sin género de dudas. En el siglo XIX, cuando el templo ya albergaba la parroquia de San Marcos, Parro consideró la pintura «composición de bastante mérito que no debe pasar desapercibida»³⁷; Bécquer describió el retablo como «de moderna construcción, severo, elegante, y debido a Juan Manuel Manzano, que llevó a término su obra en 1789. Es de madera: imita mármoles con ornatos de bronce, y consta de cuatro columnas, sobre las que descansa el entablamento que sostiene el ático, roto en su centro para dejar lugar a un frontón con un bajo relieve que corona el todo. Representa el bajo relieve una alegoría alusiva a la redención de los cautivos, y el gran lienzo que ocupa el intercolumnio del retablo, y es obra de D. Antonio Esteve, las tres personas de la Santísima Trinidad»³⁸; para Ramírez de Arellano el retablo era «muy correcto y grandioso de líneas» aunque al lienzo lo calificó como «más vistoso que bello»³⁹.

A principios de la década de los ochenta del siglo pasado el inmueble pasó a ser propiedad de la Diputación de Toledo y las obras que contenía se trasladaron a otras iglesias de la provincia⁴⁰. De este modo, el gran lienzo de Esteve fue a parar al presbiterio de la iglesia de Olías del Rey, flanqueado por dos de las columnas rematadas por esculturas de ángeles en adoración de su retablo original, del que también se aprovechó el tondo en relieve con la escena de la redención de cautivos, que se colocó en el frontón de la estructura de ladrillo que actualmente acoge el lienzo.

Se trata de la obra de Esteve de mayor tamaño conocida hasta la fecha, con la que demostró su capacidad para la composición de gran formato y numerosas figuras. Éstas se distribuyen en aspa, con un considerable barroquismo, constituyendo un rico repertorio de actitudes y expresiones que otorga variedad al conjunto⁴¹. Frente a la belleza idealizada de

³⁶ ARELLANO GARCÍA, Mario, «Nuevos datos para la historia de la capilla-parroquia de San Pedro, hoy capilla penitencial», *Toletum*, 17 (1985), pp. 759-60.

³⁷ PARRO, *Toledo en la mano...*, p. 189.

³⁸ BÉCQUER, *Historia...*, p. 98; REVUELTA TUBINO, Matilde (dir.), *Inventario artístico de Toledo*, t. I, 1983, p. 280.

³⁹ REVUELTA TUBINO (dir.), *Inventario...*, p. 283.

⁴⁰ REVUELTA TUBINO (dir.), *Inventario...*, p. 280. La autora atribuyó el lienzo a González Vázquez [sic: ¿Velázquez?], lo que sorprende dado el tamaño de la firma de Agustín Esteve en el ángulo inferior derecho del lienzo. Advirtió ya el error NÚÑEZ, Bertha, *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000, p. 274, PR-6.

⁴¹ Una composición muy similar es dibujada por José Maea y grabada por Selma. VILLENA, Elvira (ed.), *Fernando Selma: el grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Barcelona, Fundación "La Caixa", 1993, p. 118, nº. 261.

los ángeles mancebos, el pintor dotó de mayor realismo a las figuras de Cristo y de Dios Padre, lo que sucede también con la paloma del Espíritu Santo. El modelo infantil de angelitos y querubines, de nariz chata, carrillos abultados y sonrosados y cabello rubio y rizado, es propio del artista.

De igual modo son de Esteve dos lienzos dedicados a *San Francisco Javier* y a *San Ignacio de Loyola* que se localizan en la capilla de San Pedro de la catedral toledana. Salvo por Ceán, que recoge ambos⁴², el único atribuido en alguna ocasión al pintor ha sido el primero. San Román las creyó de Ramos; Parro, Amador de los Ríos y el Conde de Cedillo los creyeron de Francisco Bayeu⁴³, pero en 1985 Arellano García documentó la autoría de Esteve sobre el *San Francisco Javier* gracias a la localización de la ya citada carta del arcediano Matías de Robles de julio de 1788 en la que comentaba que el artista, ocupado entonces en el lienzo para el retablo mayor de los Trinitarios calzados, había pintado «[...] con toda perfección, según los inteligentes q(ue) lo han visto un Sn. Fran(cis)co Xavier abierto el pecho desfogando el incendio de su amor, puesto como en éxtasis, levantando los ojos al cielo; cara y cabeza mui propias porq(ue) de éstas tiene una copia sacada del original de Roma». El arcediano solicitaba al cardenal Lorenzana, quien había dispuesto la remodelación de la capilla, «[...] que si yo he de costear la pintura del santo q(ue) se aia de poner en la Capilla de San Pedro, se sirva permitirme, q(ue) encargue la pintura a dicho Pintor en la forma expresada, q(ue) me parece la más propia para mover a la devoción, y en este caso necesitaré de las medidas que aia de tener el lienzo [...]»⁴⁴. El cardenal Lorenzana le dio la autorización señalándole «[...] q(ue) ha de ser ig(ua)l al S(a)n Ignacio», por lo que ya debía de existir el proyecto de pintar ambas obras como pareja⁴⁵. Éstas aún no se habían colocado en agosto de año siguiente aunque debió de hacerse poco tiempo después⁴⁶.

Los dos santos jesuitas responden a su iconografía tradicional y se acompañan de angelitos y querubines según el modelo habitual de Esteve que portan sus atributos. Efectivamente, el modelo y la actitud de *San Francisco Javier* remiten a los dos retratos del santo al óleo conservados actualmente en el Colegio Romano y en la capilla de los profesores de Roma

⁴² «Catedral. San Ygnacio de Loyola y San Franc^o. Xavie en los colaterales de la capilla de San Pedro, parroquia de esta Santa iglesia».

⁴³ SAN ROMÁN, *Toledo...*, p. 63; PARRO, *Toledo en la mano...*, pp. 488 y 501; AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Toledo Pintoresca*, Madrid, Imprenta y Librerías de Ignacio Boix, 1845, p. 102; CONDE DE CEDILLO, *Catálogo monumental y artístico de la catedral de Toledo*, Toledo, Instituto Provincial de Investigación y Estudio Toledanos, 1991, pp. 142-144, foto núm. 275 (San Ignacio de Loyola).

⁴⁴ ARELLANO, «Nuevos datos...», pp. 159-70; REVUELTA TUBINO, Matilde, *Inventario del Patrimonio Artístico de España. Toledo. La Catedral Primada*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, t. II, p. 216.

⁴⁵ Sigue la carta: «[...] q(ue) vera el de Cruz, q(ue) le enviara Layos, y q(ue) de aq(ue)l tamaño a de ser, y S.E. se quedara con el de Cruz. Y con efecto a Layos q(ue) le envía al S(eñ)or Ursua el S(a)n Fran(cis)co Xavier de Cruz, q(ue) está en la sala de concilios, o concursos p(ar) a le vea. [De otra mano] Así se hizo en 8 julio 88». Parece referirse a la existencia de obras anteriores de igual tema que habrían de servir como modelo, al menos en dimensiones.

⁴⁶ ARELLANO, «Nuevos datos...», pp. 162-163.

que se consideraban realizados a partir de la *Vera Effigies*, ahora perdida, enviada desde Goa por mandato del Padre Alessandro Valignano, Visitador de la Compañía de Jesús en Oriente, quien en 1583 la mencionaba como retrato muy fiel. Basada en aquéllos está, a su vez, el retrato de cuerpo entero que se fecha en 1600 como de autor anónimo y que se conserva en la Pinacoteca Vaticana⁴⁷ [ILUSTRACIÓN 6]. Se desconoce de qué versión poseía copia Esteve ni a través de quién la consiguió ya que no hay constancia de que hubiera viajado a Italia, resultando más probable que la pintase a partir de alguna estampa. Tal vez la existencia de este modelo sea la razón por la que *San Francisco Javier* resulta más expresivo que *San Ignacio*, cuyo gesto es más convencional.

En relación con el cardenal Francisco Antonio de Lorenzana hay que señalar otra copia de Murillo debida a Esteve, en este caso, una *Inmaculada Concepción* que hizo por encargo del cardenal con destino a la Universidad de Toledo, construida entre 1796 y 1799, cuando ha de situarse este encargo⁴⁸ [ILUSTRACIÓN 7]. El original de Murillo, conocido como «Inmaculada del Carmen» o «del Espejo», ya que, según algunas fuentes, se localizaba en el colegio de carmelitas descalzos de San Hermenegildo de Madrid (hoy iglesia de San José, en la calle Alcalá), se conserva actualmente en el Museo de Arte de Ponce, en Puerto Rico⁴⁹. La versión de Esteve se custodia en la capilla del Instituto de Educación Secundaria “El Greco”, en Toledo⁵⁰. Por esas mismas fechas Esteve retrató al cardenal, existiendo asimismo una estampa que lo reproduce realizada por Manuel Salvador Carmona⁵¹.

Entre las copias de Murillo hay que citar, finalmente, un cuadro de *San Fernando* para Fernando Selma que pintó según «[...] una estampa q^e. poseía el dicho Selma gravada por Carmona por dibujo tomado de un cuadro de Murillo» y que hizo «procurando cuanto me fue posible imitar en su colorido al de Mengs» para hacerlo así emparejar con la copia de una Virgen del artista bohemio que previamente le había encargado Selma⁵². Seguramente se tratase del cuadro de San Fernando en oración del que existe tanto dibujo como estampa

⁴⁷ Véase los estudios de ANDUEZA UNANUA, Pilar y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, en FERNÁNDEZ GARCÍA, Ricardo (dir.), *San Francisco Javier en las artes: El poder de la imagen*, Pamplona, Caja Navarra, 2006.

⁴⁸ SAN ROMÁN, *Toledo...*, p. 165; OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería...*, p. 211 y MORALES Y MARÍN, *Pintura...*, p. 395 (nota 3) la incluyen como obra de Antonio Esteve. NICOLAU CASTRO, Juan, *Fondos históricos de I.B. El Greco*, Toledo, Instituto El Greco, 1995, pp. 17, 24-15, ya apunta, aunque con interrogantes, la autoría de Agustín.

⁴⁹ ROS DE BARBERO, Almudena, «El pintor Jean-Baptiste Lebrun (1748-1813), primer marchante francés de pintura española», en CABAÑAS, Miguel (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid, Instituto de Historia, CSIC, 2003, p. 311.

⁵⁰ NICOLAU CASTRO, Juan, «Pinturas neoclásicas madrileñas existentes en Toledo», *Archivo Español de Arte*, 57, 227 (1984), pp. 318-20; IDEM, *Fondos...* Según el autor mide 2'9 x 1'59 m. Agradezco al profesor Francisco García Martín las facilidades para acceder a dicho centro y fotografíar el cuadro.

⁵¹ SORIA, *Agustín Esteve...*, n.º. 13.

⁵² Carta autógrafa de Esteve dirigida a D. Valero Arnal y Gavas el 28 de octubre de 1812. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), expte. 7-98-1. ALBARRÁN, *El desafío...*, pp. 9-10.

firmada en 1791 por Manuel Salvador Carmona, lienzo que en aquellas fechas era propiedad de D. Fernando de Nestares, marqués de la Hinojosa, y que probablemente sea el que se conserva hoy en el Museo Nacional del Prado⁵³. Sabemos también por el propio Esteve que en las fechas en que lo pintó sus cuadros se estimaban en unos 2.000 reales, lo que lleva a situar su factura en la primera mitad de esa década ya que los cuadros que pintó para los Duques de Osuna en los años 1797 y 1798 los cobró entre los 1.200 y los 3.000 reales⁵⁴. Actualmente no se conoce ninguna obra de Esteve que pueda identificarse con los cuadros para Fernando Selma, aunque se sabe que en 1827 se ofreció en venta al Real Museo otra versión de *San Fernando*, propiedad de Pedro Antonio de Ibarrola, que tal vez sea la copia de Esteve⁵⁵. Ésta ha de ser fácilmente identificable ya que su tonalidad y factura diferirán de los del maestro sevillano.

La desaparición de los libros de fábrica de la iglesia de las Santas Justa y Rufina, también en Toledo, ha impedido la localización de cualquier posible mención al encargo o pago de los cuadros pintados por Esteve con dicho destino⁵⁶, aunque su intervención habría de situarse hacia 1800, fecha en torno a la que el edificio sufrió una restauración que le dio su aspecto actual⁵⁷. En esta ocasión pintó el lienzo principal dedicado a las mártires sevillanas, situado en el presbiterio [ILUSTRACIÓN 8], y los que representan a la *Virgen del Carmen* y a *San Pedro*, de menor tamaño, en sendos altares colaterales⁵⁸ [ILUSTRACIONES 9 y 10]. Los tres se han atribuido tradicionalmente a Antonio Esteve, del que Parro incluso llegó a afirmar, a propósito de estas obras, que era «artista del siglo pasado de bastante reputación entre los inteligentes»⁵⁹, aunque la grafía de la firma del artista en el cuadro de las Santas («Esteve.»), el tipo de composición, el modelo de las figuras y el modo en que está pintado remiten sin posibilidad de error al pintor valenciano⁶⁰.

⁵³ Con n.º de catálogo P00983; depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias, en Oviedo. El dibujo, también en el Museo del Prado, lleva n.º D00662.

⁵⁴ ALBARRÁN, *El desafío...*, pp. 19-20.

⁵⁵ Archivo del Museo Nacional del Prado (AMNP), Caja 106, Leg. 13.1, Exp.2.

⁵⁶ Gracias a la generosa ayuda de D. José Antonio Martínez, párroco del templo, y de D. Mario Arellano, pudimos consultar el inventario de los fondos del archivo parroquial, elaborado por este último. En él sólo hallamos registrado un libro susceptible de poder contener información relativa a la intervención de Esteve («Libro de los inventarios de la Congregación de Ntro. Padre San Pedro y los los [sic] recibos que dan los Diputados...esta la Razón de lo que costó el retablo que pago la Congregación y las escrituras de hacer y dorar el retablo», Año 1682-1791), sin embargo, el libro no se localizó en el archivo parroquial.

⁵⁷ REVUELTA TUBINO (dir.), *Inventario...*, p. t. I, pp. 251, 255.

⁵⁸ ALBARRÁN, *El desafío...*, pp. 10 y 13.

⁵⁹ SAN ROMÁN, *Toledo...*, p. 109; PARRO, *Toledo en la mano...*, p. 179. Igual autoría en BÉCQUER, *Historia...*, p. 65; OSSORIO Y BERNARD, *Galería...*, p. 211; MORALES Y MARÍN, *Pintura...*, pp. 235-36, 395 (nota 3) y REVUELTA TUBINO, *Inventario...*, t. I, pp. 251, 255.

⁶⁰ En este caso, también repara en la confusión entre Antonio y Agustín Esteve el autor del blog <http://manuelblastres.blogspot.com.es/2010/04/iglesia-de-santas-justa-y-rufina-en.html?q=justa> [12/04/2018]. Véase, asimismo, Takkenberg-Krohn, Renate, *Tesoros artísticos de Toledo: sus templos, monasterios, palacios y casas*, Madrid, Entimema, 2010, p. 99.

El lienzo de las Santas Justa y Rufina revela una dependencia de la pintura neoclásica en su composición equilibrada y simétrica, en la idealización de los modelos femeninos, algo convencionales en sus rostros aunque bellos y dotados de gracia, y en la contención de las expresiones, concentradas fundamentalmente en los gestos de las manos. Sin embargo, su pincelada es suelta, aplicada con cierta libertad, lo que sin duda hizo que en determinado momento se calificase como «un lienzo muy goyesco».⁶¹ Para entonces, Esteve ya llevaba más de una década colaborando con Goya, ayudándole en ciertos encargos o llevando a cabo las copias de sus retratos, lo cual hizo evolucionar su forma de pintar.⁶² Nunca abandonó su interés por el dibujo, el gusto por la minuciosidad en los detalles ni la superficie lisa y la luz clara y uniforme propias de la pintura neoclásica pero comenzó a utilizar una pincelada más suelta y a trabajar dejando la preparación a la vista, además de adquirir un sentido más naturalista de la luz, lo que se advierte en este cuadro.

Las figuras de la *Virgen del Carmen* y de *San Pedro* de los retablos colaterales se destacan ante un fondo de celaje neutro que potencia sus volúmenes, casi escultóricos, de hecho, la de *San Pedro* apoya sobre una especie de plataforma escalonada, como si realmente hubiera querido reproducir una escultura de bulto redondo del santo. En este caso, la sencillez de su composición, su corrección formal, su sobriedad y equilibrio cromático y sus actitudes contenidas y graves recuerdan más la tradición pictórica de Mengs, que Esteve recibió a través de Bayeu.⁶³

El Niño que sujeta en sus brazos la *Virgen del Carmen* es muy similar al que aparece en una pintura de *San José con el Niño* que se halla en la misma iglesia, a los pies del edificio [ILUSTRACIÓN 11]. Se trata de una obra cuya autoría y llegada al citado templo tampoco ha podido documentarse⁶⁴ pero que puede atribuirse también a Agustín Esteve pues los modelos de las figuras y el tipo de factura coinciden con su modo de hacer. La monumentalidad clásica de las figuras, que ocupan casi toda la superficie del lienzo y se sitúan en un primer plano muy próximo, se contrarresta mediante la expresión de cercanía y ternura del santo. En su actitud abstraída recuerda a obras de Goya como *La Virgen con San Joaquín y Santa Ana*

⁶¹ REVUELTA TUBINO, *Inventario...*, t. I, p. 255.

⁶² Como señala Ceán, «ayudó [a Goya]...al desempeño de varios encargos que tuvo de retratos de los Reyes nuestros Señores, con el motivo de su exaltación al trono, lo que no dexó de ser útil à ntro Esteve, pues además de observar el tino y la facilidad con [que] aquel los executaba, se le proporcionó otros muchos que Goya no pudo hacer por su prolixa enfermedad».

⁶³ Lamentablemente se han colocado delante de los dos cuadros sendas esculturas de las Santas Justa y Rufina del siglo XVII que impiden la adecuada contemplación de estos lienzos.

⁶⁴ Existe la posibilidad de que se trate del cuadro de igual asunto que, asignado a Antonio Esteve, se registraba en la iglesia de los Trinitarios Calzados de la misma ciudad y que se situaba, según SAN ROMÁN, *Toledo...*, p. 107 y PARRO, *Toledo en la mano...*, p. 189, «en un pequeño altar arrimado al último poste de la nave mayor frente al púlpito», describiéndolo RAMÍREZ DE ARELLANO, *Las Parroquias...*, p. 201, como «firmado, de poco valor». En el lienzo conservado en la iglesia de las Santas Justa y Rufina, la firma, si la tiene, no está visible y no ha podido comprobarse si está oculta por el marco o en la parte trasera. Agradezco a D. Pablo Delclaux, entonces Delegado para el patrimonio histórico-artístico de la Diócesis de Toledo, su ayuda a la hora de intentar determinar el destino de dicho cuadro dedicado a San José procedente de la antigua iglesia de los Trinitarios Calzados. Se publica imagen en Takkenberg-Krohn, *Tesoros...*, p. 105.

(colección particular) o *La Virgen con San José y el Niño* (colección particular)⁶⁵, donde el santo, más que mirar al Niño, parece meditar sobre el futuro de su hijo. La influencia de Goya se deja traslucir también en las facciones realistas de ambas figuras, en el tipo de iluminación que irradia desde la naturalista paloma de la parte superior y, sobre todo, en la pincelada suelta, precisa y delicada que deja a la vista la preparación.

Sobradamente documentado como de Esteve es el *San Luis Gonzaga* procedente de la iglesia del segundo convento de la Visitación, también conocido como Salesas Nuevas, de Madrid, y que actualmente se conserva en el Museo de Zaragoza⁶⁶, habiéndose tenido tradicionalmente como obra de Goya⁶⁷ [ILUSTRACIÓN 12]. Recuerda Tormo que esta pintura ya se registraba como de Esteve en 1815, en vida del artista⁶⁸, y su inclusión en la documentación de Ceán junto con el que representa a *San Francisco de Sales y Santa Juana Fremiot adorando el Sagrado Corazón de Jesús* y el dedicado al *Buen pastor con la oveja al hombro*, ambos conservados aún en la iglesia madrileña, confirma la autoría de Esteve sobre los tres cuadros⁶⁹. No se conocen las circunstancias del encargo, aunque lo más probable es que la propia fundadora del convento, la marquesa de Villena, doña María Luisa Centurión y Velasco (1716-1799), le encargase los lienzos a Esteve en torno a la fecha de construcción de la iglesia, hacia 1794⁷⁰.

⁶⁵ Presentada a la prensa el 8 de mayo de 2015 por Manuela B. Mena Marqués, Jefe del Área de Pintura del siglo XVIII y Goya del Museo Nacional del Prado. Véase, por ejemplo, <http://www.europapress.es/aragon/noticia-descubierta-nueva-pintura-etapa-juventud-goya-20150508140058.html>. Publicada después en *Ars Magazine*, 8/27 (2015), pp. 130-31. MENA MARQUÉS, Manuela (dir.), *Goya y Zaragoza (1745-1775). Sus raíces aragonesas*, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón-Gobierno de Aragón-Ibercaja, 2015, pp. 146-49.

⁶⁶ Según la página web de la Fundación Goya en Aragón [<http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/?ficha=139>, consultada el 12/04/2018], tras la Guerra Civil las monjas del convento vendieron la obra al anticuario madrileño Luis Morueco C. de B., a quien se la compró el Gobierno de Aragón en 1991 y la depositó en el Museo de Zaragoza.

⁶⁷ Así figura en el Museo de Zaragoza y en publicaciones como GUDIOL, José, «Goyas inéditos», *Goya*, 148-150 (1979), pp. 245-248; MORALES Y MARÍN, José Luis, *Goya: catálogo de la pintura*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, pp. 258-59 y LOZANO, Juan Carlos, en SUREDA, Joan (ed.), *Goya e Italia*, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón-Ibercaja, 2008, v. II, p. 307.

⁶⁸ *Paseo por Madrid o Guía del forastero en la Corte*, Imprenta de Repullés, Madrid, 1815, p. 41: “[...] El cuadro de este altar [el mayor] y otros dos de los altares de los lados son de Estebes [...]”. TORMO, Elías, *Las iglesias del Antiguo Madrid*, Instituto de España, Madrid, pp. 176-77. SORIA, Agustín Esteve..., p. 75 (nota 80), siguiendo a Tormo, la recoge como de Esteve. Con autoría de Esteve, en ALBARRÁN, *El desafío...*, p. 10.

⁶⁹ «Madrid. Las nuevas Salesas. San Luis Gonzaga, en un altar / El buen pastor con la oveja al ombro, en otro. / El quadro del altar mayor que representa à San Franc^o. de Sales y à Santa Juana Fremiot adorando el corazón de Jesus, que se vé en gloria». La presencia del santo jesuita Luis Gonzaga dentro del programa iconográfico de la iglesia podría deberse, además de al patronímico de la fundadora, al hecho de haber profesado el santo una gran devoción al Sagrado Corazón de Jesús, al igual que los fundadores de la Orden de la Visitación, San Francisco de Sales y Santa Juana Fremiot.

⁷⁰ La iglesia se consagró el 25 de noviembre de 1798. N. D. V. S. M., *Compendio histórico del Segundo Monasterio de la Visitación de Santa María de Madrid en sus doscientos años de Existencia (1798-1998)*, Madrid, 2º Monasterio de la Visitación de Santa María de Madrid, 2007, donde también se recoge la autoría de Esteve sobre el *San Luis Gonzaga* (p. 34). Véase en el Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid, del 2 de junio de 2011, la ORDEN 686/2011, de 19 de abril, por la que se incluye en el Inventario de Bienes Culturales de la Comunidad de Madrid, el Segundo Monasterio de la Visitación de Santa María (Salesas Nuevas), en Madrid.

Dos años después ya los habría entregado, puesto que figuran en la relación de Ceán⁷¹.

Independientemente de la ilógica posibilidad de que Ceán atribuyese a Esteve una obra que realmente fuera de Goya, debe recordarse que el propio Esteve retrató en torno a esas fechas a la marquesa y a su marido, don Felipe López Pacheco (1727-1798), lo que confirma la relación del pintor con la fundadora del convento [ILUSTRACIÓN 13]. Soria registra ambos retratos como procedentes de la colección de las Salesas Nuevas, aunque su pista se pierde el 26 de julio de 1940, fecha del acta de devolución generada por la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), cuando los dos retratos, que estaban depositados en el Museo del Prado, se entregaron al convento⁷², no habiéndose hallado hasta la fecha más que las fotografías, inéditas, pertenecientes al mismo expediente de devolución⁷³. No obstante, a través de dichas fotografías se puede apreciar que se trata de extraordinarios ejemplos dentro de la producción de retratos del pintor⁷⁴. En el suyo, la marquesa sostiene el plano de la fachada del propio convento de la Visitación, ya con las modificaciones efectuadas sobre la traza original de Manuel Bradi.

Además, en 1794 Esteve ya vivía en la calle de San Bernardo, donde se localiza el convento, en la «casa número 3, frente a la Noviciada a Padres del Salvador», a la altura de la actual calle Pozas, muy cerca del palacio del marqués de Astorga, conde de Altamira⁷⁵, a quien el pintor había retratado poco tiempo antes, así como a varios de sus hijos, y del de los duques de Osuna, cuyos cinco hijos también retrató a finales de esa década⁷⁶.

Precisamente, la calidad de estos retratos, en especial el del hijo mayor, *Francisco de Borja Téllez-Girón, futuro X duque de Osuna* (colección Masaveu), que se estimó como «de las más felices obras de Goya» de la exposición efectuada antes de la venta de la colección Osuna

⁷¹ Además, el cuadro de *San Francisco de Sales y Santa Juana Fremiot* ya está reproducido en una estampa de Mariano Brandi fechada, según Orellana, en 1801. ORELLANA, Marcos Antonio de, *Biografía pictórica valentina...*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1967, pp. 478 y 580.

⁷² AMNP, «Devoluciones de obras de arte autorizadas por la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional», Caja: 408 / Legajo: 11.238 / Expediente nº 1, Carpeta 5 Recibos nº 1200 - 1299 (02/07/1940 - 25/01/1941). Recibo nº 1243. El Buen Pastor se había devuelto el 3 de junio del mismo año. Carpeta 4 Recibos nº 1100 - 1199 (24/05/1940 - 03/07/1940). Recibo nº 1126. Las madres actuales dicen ignorar el paradero de los retratos.

⁷³ Las fotografías, realizadas por Vicente Salgado Llorente, se conservan en el archivo Arbaiza del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). IPCE, Archivo SDPAN, Expediente nº 315/6 y Archivo Arbaiza, ARB-MP-14598.

⁷⁴ SORIA, *Agustín Esteve...*, pp. 116-117, nºs. 83 y 84, los menciona pero no incluye imágenes. Medidas de ambos: 180 x 115 cm.

⁷⁵ BATICLE, «Esteve...», p. 227; DE LA MANO, José Manuel, «Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)», en MENA MARQUÉS, Manuela B. (ed.), *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 361.

⁷⁶ ALBARRÁN, *El desafío...*

en 1896⁷⁷, y, sobre todo, el de la pequeña de la familia, *Manuela Isidra Téllez-Girón*, cuadro recientemente adquirido para el Museo del Prado⁷⁸, son ejemplos más que suficientes para reflexionar sobre la estimable valía de Esteve.

La influencia de Goya en la producción del valenciano a partir de su colaboración es innegable pero no hay motivo para creer que interviniese directamente en los cuadros de Esteve con posterioridad a aquélla⁷⁹. A finales de los noventa Esteve ya llevaba dos décadas pintando de forma independiente y con éxito entre la sociedad madrileña. Por otro lado, cabe recordar que hacía ya diez años que se le habían proporcionado encargos que Goya había dejado sin acabar a consecuencia de su enfermedad, lo que resultaría improbable si Esteve fuese incapaz de conseguir una calidad notable en ellos.

Por estas razones no habría de seguir manteniéndose la autoría de Goya sobre una obra documentada de Esteve como lo es el *San Luis Gonzaga* procedente de las Salesas Nuevas. Revela, además, un modo de hacer similar al de las pinturas mencionadas: preparación a la vista, precisión en el uso de los recursos lumínicos y libertad de pincelada⁸⁰.

Los otros dos cuadros pintados por Esteve para la misma iglesia, *El Buen Pastor con la oveja al hombro* y *San Francisco de Sales y Santa Juana Fremiot adorando los sagrados corazones de Jesús y María*, también presentan una pincelada suelta y dejan la preparación a la vista en varios puntos, sin embargo sus modelos y composiciones son más convencionales⁸¹. En el primero, el rostro de Jesús es análogo al de la misma figura en el gran lienzo de la Trinidad procedente del convento de Toledo mientras que Santa Juana Fremiot se relaciona con las figuras de las santas Justa y Rufina de la parroquia homónima.

⁷⁷ SENTENACH, Narciso, «La galería de la Casa de Osuna», *La Ilustración Española y Americana*, XL/XXVI, (1896), p. 887; LAFUENTE FERRARI, «Goya y Agustín Esteve...», pp. 172-73.

⁷⁸ ALBARRÁN, *El desafío...*

⁷⁹ Sin datos que lo demuestren, MORALES Y MARÍN, *Pintura...*, p. 239, afirma que trabajaron juntos de 1790 a 1807 y que «la colaboración entre ambos es estrecha y en alguno de los lienzos tenidos o documentados del valenciano no extraña la intervención del maestro en el acabado, sobre todo, con pinceladas aisladas y luces autónomas que resaltan el resultado final».

⁸⁰ No obstante, debe tenerse en cuenta que, según el acta de devolución de la obra por parte del SDPAN, firmada el 5 de julio de 1940, el cuadro se hallaba entonces muy deteriorado, con grandes pérdidas, y que hubo de ser restaurado. En este caso había sido depositado en el Museo Arqueológico de Madrid. IPCE, Archivo del SDPAN, Expediente nº 135/6, recibo nº 2417. Agradezco a Judith Ara, Isabel Argerich y Teresa Díaz Fraile la ayuda prestada para la consulta de esta información. Según la página web de la Fundación Goya en Aragón [<http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/?ficha=139>], consultada el 12/04/2018, el cuadro fue sometido a dos restauraciones, la primera cuando fue adquirido por Luis Morueco y una más en 1975.

⁸¹ De *El Buen Pastor* también se conserva fotografía, realizada por Vicente Salgado Llorente. IPCE, Archivo Arbaiza, ARB-MP-09863.

Aunque documentadas, están sin localizar varias obras más de temática religiosa pintadas por el artista cuya información conocida conviene recopilar por si aparecieran en un futuro.

Entre las obras que hizo para los duques de Osuna se encuentra una «Nuestra Señora del Pilar con Santiago, y combertidos», encargada por la condesa-duquesa de Benavente con destino a su oratorio y por la que le pagaron 1.500 reales el 9 de enero de 1798⁸². La devoción de la familia a la Virgen del Pilar se remontaba algunos años atrás: a ella le dedica la duquesa sus plegarias⁸³, a su segunda hija, futura marquesa de Santa Cruz, nacida en 1784, la llamaron Joaquina María del Pilar y, al menos desde 1786, la Casa de Benavente patrocinó las funciones en honor a la Virgen, que se celebraban en Madrid en el convento de las Madres Capuchinas⁸⁴.

Asimismo, el 25 de abril de 1803, tres años después de su nombramiento como Pintor de Cámara, presentó factura de 2.000 reales por pintar de un lienzo dedicado a *Nuestra Señora de la Contemplación* que la condesa-duquesa le había encargado para el oratorio de su hijo mayor, marqués de Peñafiel⁸⁵. La obra no se cita en la testamentaria del hijo, fallecido en 1820⁸⁶. Tampoco se sabe si podría tener algo que ver con una estampa del mismo asunto, según cuadro de Guido Reni, grabada por Rafael Esteve en torno a 1796⁸⁷.

Tras la muerte del X duque de Osuna, en el retablo del citado oratorio se hallaba una «pintura de la anunciata de Esteve, por el cuadro del Señor Mens», que en noviembre de 1820 se encontraba «en la Casa Calle de Segovia por haverlos elegido la Excenlentísima Señora Condesa Duquesa de Benabente»⁸⁸. En 1841 se habla de una «Anunciacion de natural pequeño, sin marco»⁸⁹, que tal vez fuese aquélla y, a su vez, la misma registrada con el n. 215 como *La Anunciación*, de escuela italiana del siglo XVIII (medidas 1,22 x 1,07 m), en el catálo-

⁸² ALBARRÁN, *El desafío...*, p. 19.

⁸³ CONDESA DE YEBES, *La condesa-duquesa de Benavente: una vida en unas cartas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, pp. 27-28, p. 30.

⁸⁴ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Juan Pablo, *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada, 2006, vol I, p. 340. Accesible en: <http://hera.ugr.es/tesisugr/15847044.pdf>

⁸⁵ ALBARRÁN, *El desafío...*, p. 42 (nota 162).

⁸⁶ Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna CT 440, Expediente 1, 2, «Testamentaria del Ecsmo. Sr. Duque D.n Francisco de Borja. Ynventario y tasación de los bienes y efectos, quedados al fallecimiento del Exmo Señor D.n Francisco de Borja, Tellez, Girón, último Duque difunto de Osuna».

⁸⁷ Se anunció su venta en la *Gaceta de Madrid* de 25 de noviembre de 1796. BNE, INVENT/13358. PÁEZ RÍOS, Elena, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, t. I, 1981, p. 322, n.º. 681-2.

⁸⁸ ALBARRÁN, *El desafío...*, p. 42 (nota 162).

⁸⁹ Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna CT. 519, D.4. , «Ymbentario de los muebles y efectos q.e D. Carlos Pasuti hace entrega a su sucesor D. Manuel Goydadin».

go de las obras pertenecientes a la Casa de Osuna expuestos con motivo de su venta en 1896⁹⁰. Sin embargo, esas medidas no coinciden con ninguna de las copias conocidas de la obra de Mengs⁹¹, que se conserva en la capilla del Palacio Real de Madrid.

El 5 de noviembre de 1804 se le abonan 240 reales por «un San Josef para un Relicario», sin duda de pequeñas dimensiones dados el precio y el lugar de destino. Lo pintó por orden del IX duque de Osuna⁹², tratándose de la última obra de carácter religioso de la que se tiene constancia que pintó para la familia, aunque siguió a su servicio durante varios años más⁹³.

Aunque no se ha encontrado referencia alguna sobre la autoría, ha de recordarse que en la colección Osuna había copias modernas de las obras de Murillo *Santa Isabel de Hungría lavando a los pobres*, *San Francisco de Asís obteniendo de Jesús y la Virgen el Jubileo de la Porciúncula*⁹⁴ y *La Virgen del Rosario*, las cuales bien podría haber realizado Esteve⁹⁴.

Otras obras sin localizar documentadas como del pintor son un una pintura que representa a *San Fernando, Rey de España y Santa Teresa de Jesús* cuya existencia se conoce por la estampa grabada por Pedro Nolasco Gascó⁹⁵, y varias de las incluidas por Ceán en su documentación: un «San Fernando dando limosna a los pobres» y un «San Joaquín con la Virgen niña de la mano» que hizo con destino a la desaparecida iglesia de los Carabineros Reales de Almagro (Ciudad Real)⁹⁶, así como «un apostolado del tamaño natural y de cuerpo entero» para la parroquial de Arévalo (Ávila).

⁹⁰ SENTENACH, Narciso, *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la colección de la antigua Casa Ducal de Osuna expuestos en el Palacio de la Industria y de las Artes*, Madrid, Viuda é Hijos de M. Tello, 1896, p. 52, nº. 215.

⁹¹ ROETTGEN, Anton..., p. 36. No ha sido posible localizar las vendidas en Alemania e Italia. La citada como propiedad de los duques de Villahermosa parece muy pequeña (55 x 48 cm) como para centrar un retablo, incluso de un oratorio privado. Otra versión formó parte de la subasta celebrada el 05/03/2015 en Alcalá Subastas, lote 536, con medidas 102 x 79 cm. Agradezco a D. Rogelio Folgueras y D^a Elisa d'Ors las facilidades para examinar dicha pintura.

⁹² Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna CT. 515, D.8 (BIS), Expediente 9,19.

⁹³ ALBARRÁN, *El desafío...*

⁹⁴ SENTENACH, *Catálogo...*, pp. 63-64, nº. 276 y 278.

⁹⁵ PÁEZ, Elena (dir.), *Iconografía Hispana: catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, Madrid t. IV, 1967, p. 198, nº. 9207-32; IDEM, *Repertorio...*, t. I, 1981, p. 407, nº. 867.

⁹⁶ Esta iglesia parece ser la antigua de San Bartolomé, que estaba conectada por la tribuna con el cuartel y que se hallaba arruinada a finales del siglo XVIII. La parroquialidad, así como algunas obras, pasaron en 1788 a la antigua iglesia de la Compañía de Jesús, que se situaba al otro lado del cuartel y que, tras una serie de vicisitudes, en 1802 fue a su vez ocupada por religiosos de la Orden de Calatrava. Entre las obras destinadas al ornato del templo, supuestamente todas encargadas a Diego Monroy y Aguilera, se citan un «San Fernando» y un «San Joaquín» que quizás realmente fuesen los de Esteve. El templo fue destruido en la Guerra Civil. Véase, GALLIANO Y ORTEGA, Federico, *Documentos para la Historia de Almagro*, Ciudad Real, Imprenta del Hospicio Provincial, 1894, pp. 218-19, 162-64; MALDONADO, Ramón José, *Almagro: cabeza de la Orden y Campo de Calatrava*, [Ciudad Real], Instituto de Estudios Manchegos, 1978, p. 34; ZAPATA, Juan y HERRERA, Enrique, «La construcción del Real Cuartel de Caballería de Almagro (Ciudad Real) y la intervención de D. Francisco Gaona y Portocarrero, Conde de Valdeparaiso», en *Milicia y sociedad ilustrada en España y América (1750-1800)*, v. II, 2003, pp. 483-512.

Para concluir, aunque no son obras de invención, puede señalarse su participación como dibujante en un importante número de grabados, entre ellos varios de temática religiosa. A los recogidos por Soria de la *Virgen con los dos niños y dos ángeles* de Andrea del Sarto⁹⁷ y de la *Aparición de la Virgen a San Ildefonso* de Murillo⁹⁸, se suman el dibujo preparatorio de *San Pablo, primer ermitaño*, según cuadro de Ribera⁹⁹, que hizo con anterioridad a 1797, fecha que lleva la estampa¹⁰⁰. Los tres formaban parte del malogrado proyecto de la Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios¹⁰¹. Además, se conocen como de su mano otros que representan a *Nuestra Señora de los Dolores* y a *Santa Clara*, veneradas en el convento franciscano de dicha santa en Madrid, y que Esteve dibujó antes del año 1781 que figura en la estampa¹⁰², y el de *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen*, de la iglesia de San Juan Bautista de Toledo¹⁰³.

Es indudable que no serán éstas las únicas obras de temática religiosa pintadas por Esteve pero valga esta recopilación inicial para intentar sentar las bases de su producción dentro de este género tan destacado dentro de su catálogo.

⁹⁷ SORIA, Agustín Esteve..., p. 74 (nota 79); PÁEZ, *Repertorio...*, t. I, 1981, p. 157, n.º. 317, lo fecha entre 1782 y 1798.

⁹⁸ Grabado por Fernando Selma. SORIA, *Agustín Esteve...*, p. 75 (nota 80).

⁹⁹ GALLEGO, Antonio, "Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional", *Academia*, 40 (1978), p. 71.

¹⁰⁰ PÁEZ, *Repertorio...*, t. III, 1983, p. 194, n.º. 2150.

¹⁰¹ CARRETE PARRONDO, Juan, *El grabado calcográfico en la España ilustrada*, Madrid, Club Urbis, 1978, pp. 25-36; ROSE, Isadora, «Un proyecto dieciochesco malogrado: el plan de reproducir en grabados los cuadros principales existentes en las colecciones reales españolas», *Academia*, 53 (1981), pp. 173-81. Esteve entregó, además, otra serie de dibujos por cuadros de Antonio Moro, Velázquez y Tiziano.

¹⁰² PÁEZ, *Repertorio...*, t. II, 1982, p. 224, n.º. 1402-24 y p. 223, n.º. 1402-14, respectivamente.

¹⁰³ CARRETE PARRONDO, Juan, DE DIEGO, Estrella y VEGA, Jesusa, *Catálogo de estampas del Museo Municipal de Madrid*, t. I: *Estampas españolas*, v. I, Madrid, Concejalía de Cultura, 1985, p. 169, n. 22.



Ilustración 1. Agustín Esteve, *San Jacinto de Polonia*. Iglesia de San Jacinto, Macharaviaya (Málaga). Foto: Archivo de la autora.



Ilustración 2. Agustín Esteve, *Santos mártires Gordián y Epímaco*. Iglesia de San Jacinto, Macharaviaya (Málaga). Foto: Archivo de la autora.



Ilustración 3. Agustín Esteve, copia de Murillo, *Los Desposorios de la Virgen* (desaparecido). Foto: http://historiademacharaviaya.blogspot.com.es/2014_04_01_archive.html [12/04/2018]



Ilustración 4. Agustín Esteve, copia de Corrado Giaquinto, *La Virgen del Rosario acompañada de Santo Domingo y de Santa Rosa de Lima* (desaparecido). Foto: Crosa, *Arte Español*, 1913.



Ilustración 5. Agustín Esteve, *La Trinidad*. Iglesia de Olías del Rey, Toledo. Foto: Archivo de la autora.

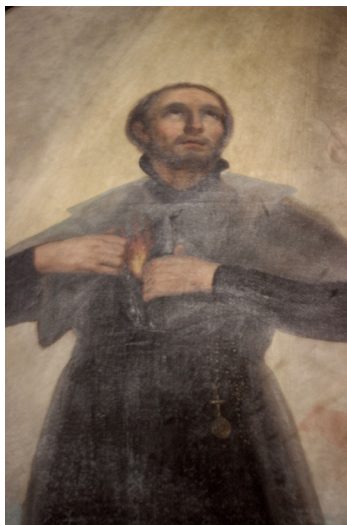


Ilustración 6. Agustín Esteve, *San Francisco Javier* (detalle). Catedral de Toledo. Foto: Archivo de la autora.



Ilustración 7. Agustín Esteve, copia de Murillo. *Inmaculada Concepción*, I.E.S. "El Greco", Toledo. Foto: Archivo de la autora.



Ilustración 8. Agustín Esteve, *Santas Justa y Rufina*. Iglesia de las Santas Justa y Rufina, Toledo. Foto: David Blázquez.



Ilustración 9. Agustín Esteve, *Virgen del Carmen* (detalle). Iglesia de las Santas Justa y Rufina, Toledo. Foto: Archivo de la autora.



Ilustración 10. Agustín Esteve, *San Pedro* (detalle). Iglesia de las Santas Justa y Rufina, Toledo. Foto: Archivo de la autora.



Ilustración 11. Agustín Esteve, *San José y el Niño*. Iglesia de las Santas Justa y Rufina, Toledo. Foto: Archivo de la autora.



Ilustración 12. Agustín Esteve, *San Luis Gonzaga*. Museo de Zaragoza. Foto: Archivo de la autora.



Ilustración 13. Agustín Esteve, Retratos de los marqueses de Villena (detalle). Foto: Vicente Salgado Llorente. Archivo Arbaiza, IPCE, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

LOS RETRATOS EN ESTAMPA DE DON JUAN JOSÉ DE AUSTRIA (1629-1679)

Bonaventura Bassegoda. *Universidad Autónoma de Barcelona*

bonaventura.bassegoda@uab.cat

La figura del hijo de Felipe IV y la comediante María Inés Calderón, conocida como La Calderona, ha sido objeto de diversos estudios que han redimensionado su trayectoria política y cultural, con nuevos datos que han completado los antiguos y clásicos trabajos del Duque de Maura sobre la corte de Carlos II¹. Este es el caso de los libros de Albert Graf Von Kalnein (1992), Josefina Castilla Soto (1992), e Ignacio Ruiz Rodríguez (2005 y 2007) respecto de la historia general² y de Elvira González Asenjo (2005) respecto de la historia del arte y del mecenazgo de este príncipe³. Esta última monografía reconstruye con gran detalle las distintas iniciativas artísticas de Juan José de Austria a partir de numerosas fuentes apenas consideradas y especialmente con la documentación de los gastos de su casa y servidumbre conservada en el Archivo de Simancas. El resultado final es muy satisfactorio pues nos recupera la compleja y atractiva personalidad del personaje, que estuvo muy vivamente interesado por la arquitectura, por las artes figurativas, por la música y también por cuestiones científicas y técnicas muy diversas, además de practicar él mismo la pintura en esmalte. Este completo estudio nos presenta además, sin tratarla de forma específica, un amplio recorrido por la iconografía del príncipe en la pintura, la escultura y la estampa. Va a ser en esta última faceta en la que tendrán lugar nuestras modestas aportaciones, con una breve cala -sin ánimo de desmerecer un trabajo tan monumental- en un pequeño olvido en la riquísima bibliografía consultada por la autora.

¹ MAURA GAMAZO, Gabriel, *Carlos II y su corte. Ensayo de reconstrucción biográfica. 1661-1669*, Tomo I, Madrid, Tipografía de Archivos, 1911; *Carlos II y su corte. 1669-1679*, Tomo II, Madrid, Librería de F. Beltrán, 1915. Y del mismo, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, 3 vol.

² KALNEIN, Albrecht Graf Von, *Juan José de Austria en la España de Carlos II. Historia de una regencia*, Lleida, Milenio, 2001 (ed. original 1992). CASTILLA SOTO, Josefina, *Don Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV: su labor política y militar*, UNED, Madrid, 1992. RUIZ RODRÍGUEZ, Ignacio, *Juan José de Austria: un bastardo regio en el gobierno de un imperio*, Madrid, Dykinson, 2005; y del mismo autor, *Don Juan José de Austria en la monarquía hispánica: entre la política, el poder y la intriga*, Madrid, Dykinson, 2007.

³ GONZÁLEZ ASENJO, Elvira, *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

Se trata del artículo de Josep Maria Madurell i Marimon⁴, publicado en el homenaje al monje y gran historiador de Montserrat, Anselm Albareda, que llegó a ser Prefecto de la Biblioteca Vaticana. En él se describen y documentan las notables tareas de ornamentación de la iglesia del monasterio de Montserrat sufragadas por don Juan José de Austria entre marzo de 1669 y mayo de 1671, unos años posteriores a su etapa como sofocador de la sublevación y luego virrey de Cataluña que tuvo lugar entre junio de 1651 y marzo de 1656. El hijo de Felipe IV visitó el monasterio el 13 de octubre de 1653 como acción de gracias tras la conquista de Girona por las armas castellanas y también regresó al monasterio en marzo de 1654 para asistir a los oficios de la Semana Santa de ese año. Sin duda, era consciente de la antigua devoción de los reyes de la casa de Austria con el santuario mariano, visitado a menudo por ellos -Carlos V estuvo en él en nueve ocasiones- y objeto de continuas acciones de protección y mecenazgo⁵. Recordemos, por ejemplo, la realización del retablo mayor por el escultor de Valladolid Esteban Jordán, trazado previamente por el arquitecto real Francisco de Mora, y policromado y dorado por el pintor madrileño Francisco López a principios del siglo XVII⁶. De ahí las diversas iniciativas de Juan José en favor del monasterio, la mayor de las cuales fue la documentada por Madurell. Consistió en el dorado al oro fino realizado en negro con labores de hojarasca y grutesco de toda la superficie de las paredes y pilastras de la nave y de las bóvedas góticas de la iglesia. Estas tareas fueron contratadas el 7 de marzo de 1669 a los pintores y doradores barceloneses Joan Garau, Bernat Amorós y Josep Cabanyes, a partir de unas trazas muy detalladas del primero. Cabanyes se retiró del encargo pero, finalmente tras otros incidentes menores, éste se pudo concluir de forma satisfactoria con otra escritura de pago en mayo de 1671. Esta decoración daba un aspecto muy especial, como de salón palaciego, a la nave de la iglesia, que fue muy apreciada según sabemos por los viajeros de la época⁷. Por desgracia, ha desaparecido tras el minucioso saqueo e incendio del monasterio por las tropas francesas el 10 de octubre de 1811 y por la voladura definitiva de la iglesia el 28 de julio de 1812, sin embargo nos podemos hacer una idea de su magnificencia gracias a la estampa que figura en el volumen de Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París, 1806, lám.XXIV (FIGURA 1). Esta acción de mecenazgo de Juan José de Austria con el monasterio de Montserrat puede considerarse como una de las más relevantes de su trayectoria, comparable tal vez con la capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid, y responde a la devoción mariana bien acreditada del príncipe, pero a bien seguro también tiene relación con la necesidad de realizar gestos significativos en favor del santuario que

⁴ MADURELL I MARIMON, Josep Maria, "Joan d'Austria i la decoració del temple del monestir de Montserrat", en *Analecta Montserratensia*, IX, *Miscel·lània Anselm M. Albareda*, Abadia de Montserrat, 1962, vol.I, p.135-159.

⁵ Véase el antiguo estudio de CARRERAS CANDI, Francesc, "Els nostres reys a Montserrat", publicado en el volumen del mismo, *Narracions Montserratines*, Barcelona, Imprenta Altés, , 1911, p.255-400.

⁶ Sobre la construcción de la iglesia del monasterio se debe consultar la monografía de ALTÉS AGUILÓ, Francesc-Xavier, *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, y sobre la ornamentación sufragada por don Juan José en concreto, p,158-161. Véase también las noticias sobre la decoración aportadas por TORRAS TILLÓ, Santi, *Pintura catalana del Barroc. L'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*, Barcelona, Memoria Artium 11, 2012, p.181-186.

⁷ Lo recoge Altés, ya citado en la nota anterior.

facilitaran la reconciliación de la corona hispánica con Cataluña tras la guerra de 1640, que tuvo también episodios muy ásperos de enfrentamiento y ruptura en el interior de la propia comunidad benedictina, que supusieron la expulsión del abad y de los monjes originarios de la corona de Castilla del monasterio. Estos se refugiaron en Madrid, en donde fundaron un nuevo convento de Montserrat en la calle San Bernardo, gracias a la protección del rey.

El magnífico libro de Elvira González Asenjo puede también leerse como una aportación acerca de la iconografía de don Juan José, pues recoge por vez primera, como ilustración a su texto, casi todas las imágenes que se conocen de su figura en pintura, escultura y estampa. Esta recopilación permite establecer con seguridad la fisonomía del hijo de Felipe IV a lo largo de su vida, y descartar definitivamente la identificación del caballero con bigote y perilla retratado en el cuadro del Museo del Prado (Inv.7.128) que luce una cruz de Malta y un collar con el toisón de oro, distinción esta última a la que fue ajeno don Juan José. Esta imagen, sin apenas parecido con las otras bien conocidas del príncipe, por desgracia aún figura en diversas publicaciones y en muchas páginas de internet. Sin pretender ahora la exhaustividad, intentaremos citar algunas de las imágenes más relevantes. En escultura se conservan dos bustos de gran calidad: el de Giulio Mencaglia (Carrara, ca. 1615-Nápoles, 1649), en bronce, ahora en el Museo del Prado (Inv. E277), realizado en su etapa napolitana, un retrato de su primera juventud⁸. El segundo, en mármol, se conserva en la Enfermería del Hospital de la Venerable Orden Tercera de San Francisco en Madrid; es obra del escultor François Dieussart (Armentières, ca. 1600-Londres, 1661), fechada en 1657, y corresponde a su etapa de Gobernador General en Flandes⁹.

Las pinturas con retratos de Juan José de Austria son mucho más abundantes y seguramente en la época debieron ser muchas más, pues en su libro González Asenjo documenta algunas perdidas o aún no localizadas. Citaremos sólo las más valiosas por su calidad artística o por su verosimilitud en el parecido. El primer retrato pintado, y sin duda el más ambicioso y de mejor resultado, es el famoso ecuestre de Jusepe de Ribera, ahora conservado en las colecciones del Patrimonio Nacional, ejecutado en 1648, que es la fecha que figura en la estampa original de Ribera con el mismo tema y ligeras variantes en el paisaje¹⁰. Otro retrato ecuestre del personaje, de Gaspar de Crayer, fue publicado por Matías Díaz Padrón en la revista *Arte español*, con una reproducción fotográfica de muy escasa calidad. El cuadro se encontraba en la colección del anterior Duque de Alburquerque, Beltrán Alfonso Osorio y Díez de Rivera (1918-1994), cuyos herederos no autorizaron incomprensiblemente a Gonzá-

⁸ Puede verse reproducido en González Asenjo, p.66. Fue estudiado por COPPEL ARÉIZAGA, Rosario, *Catálogo de la escultura de época moderna. Museo del Prado. Siglos XVI-XVIII*, Madrid-Santander, Museo del Prado-Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 140-142 y 494.

⁹ Puede verse reproducido en Gonzalez Asenjo, p.231. Fue publicado por ESTELLA, Margarita, "El busto de don Juan José de Austria en la Venerable Orden Tercera. Obra de Francisco Dieussart", en *Archivo Español de Arte*, 1977, p.81-86.

¹⁰ Sobre el cuadro véase SPINOSA, Nicola, *Ribera. La obra completa*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte, 2008, p.474-475. Y sobre el grabado véase BROWN, Jonathan, *Jusepe de Ribera, grabador*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1989, p.86-87.

lez Asenjo a incluir una buena reproducción del cuadro en su monografía¹¹. Como retratos de cuerpo entero cabe citar otros dos. El primer retrato es el que esta autora ha podido documentar como de Isidoro de Burgos Mantilla (1648-¿), realizado en 1674, y que se conserva en el monasterio del Escorial y que mide 193x136 cm. Esta identificación resulta clave pues constituye la única pintura hasta ahora conocida de este artista¹². Vale la pena resaltar que su ubicación en la galería de acceso a la Biblioteca, en el supuesto que ésta fuera la establecida en el siglo XVII, tendría cierto sentido pues ese espacio del monasterio acogía retratos de cuerpo entero de los reyes, Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV. Juan José lógicamente no podría aspirar a esa localización, de hecho ya cerrada, pero tendría sentido colocar su retrato en una zona próxima, seguramente de acceso público y no monacal, dada su pertenencia a la familia real. El segundo retrato de cuerpo entero del príncipe (247x166 cm.) lo realizó en 1677 José Jiménez Donoso (1632-1690) y ahora se encuentra depositado, desde 1986, por el Museo del Prado (Inv. P3773) en el Museu-Biblioteca Víctor Balaguer en Vilanova i la Geltrú, aunque su ubicación originaria según Palomino fue la sala de la Procuración en la Cartuja del Paular¹³. Los retratos de Juan José en busto son mucho más abundantes, citaremos sólo dos de ellos por su calidad e interés iconográfico. El primero es de autor anónimo se encuentra en una colección particular y lo conocemos sólo por su reproducción en la monografía de González Asenjo (p.181), por la edad del retratado se supone realizado durante su etapa final de residencia en Cataluña, es decir, cuando el príncipe tenía unos 24 o 25 años de edad. Del final de su vida -hacia 1678, con casi 50 años- sería el retrato en busto sin manos considerado de Juan Carreño de Miranda, ahora conservado en el Museo de Bellas Artes de Budapest y del que se conocen diversas copias y versiones¹⁴.

Estas imágenes que hemos mencionado, algunas realizadas por artistas destacados, nos permiten establecer con cierta seguridad una fisonomía del personaje, que es cambiante con la edad, pero que es coincidente en sus rasgos esenciales. Juan José de Austria actuó como un miembro de la casa real y fue muy consciente de la importancia de comportarse como tal y del valor de la imagen artística como instrumento de afirmación de su *status* personal, de forma más acusada aún si, como es el caso, se pretendía conseguir el valimiento y la defensa de un determinado proyecto político. Por eso estuvo muy atento a la difusión de sus retratos, con estrategias parecidas a las del Conde-Duque de Olivares y de forma claramente opues-

¹¹ DÍAZ PADRÓN, Matías, "Nuevas pinturas de Gaspar de Crayer en España: La aparición de la Virgen a Fray Simón de Rojas y Don Juan José de Austria a caballo", en *Arte Español*, Tercer Fascículo, 1963-1967, p.154-162, lám.III. Y González Asenjo, p.251, n.144

¹² Véase González Asenjo, p.461-464. La orden de pago al bureo dice con toda claridad: "A Isidoro de Burgos Mantilla, pintor, quinientos reales de vellón por un retrato de S.A. que ha hecho para San Lorenzo el Real". Las noticias sobre Isidoro de Burgos Mantilla son muy escasas. Véase el trabajo de AGULLÓ COBO, Mercedes, "Algo más sobre Francisco e Isidoro de Burgos Mantilla", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº44, 2004, p.391-424, y la bibliografía allí citada.

¹³ Véase reproducido y comentado en González Asenjo, p.609-611. Sobre su procedencia, PALOMINO, *Museo pictórico*, Madrid, Aguilar, 1947, p.1038.

¹⁴ Rodríguez Asenjo, p.609-608. Y el catálogo, *Obras maestras del arte español. Museo de Bellas Artes de Budapest*, Madrid, Banco Bilbao-Vizcaya, 1996, p.143-145.

ta a la extrema discreción iconográfica de su sobrino y sucesor, don Luis Méndez de Haro (1598-1661), de quien no nos ha llegado ningún retrato con un mínimo de calidad y verosimilitud, a pesar de que el marqués del Carpio convivió en la corte durante muchos años con Velázquez y los otros pintores reales y le habría costado muy poco encargarse uno¹⁵.

Es en el campo de la estampa en donde es posible ver con mayor claridad esta dedicación e interés del hijo de Felipe IV. En este medio son bastante numerosos los retratos, o escenas alegóricas con la figura de don Juan José. Si consideramos sólo los ejemplares antiguos, del siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XVIII, en el conocido repertorio de Elena Páez Ríos, *Iconografía Hispana*, se inventarían y se describen nada menos que 24 estampas. Esta misma autora en su *Repertorio de Grabados españoles*, cataloga la portada calcográfica firmada por Juan Franco, un grabador cordobés del siglo XVII, de un libro latino de Fernando Espejo, *Propugnaculum Hierosolymitanum ...*, Hispali, 1663¹⁶, en donde es bastante evidente que el personaje arrodillado como peregrino a la izquierda debe de ser un idealizado y genérico don Juan José¹⁷. González Asenjo en su monografía añade seis estampas más, alguna de ellas de gran interés y calidad artística. La primera es de Theodor Van Kessel (1620-1696) y representa al personaje en un retrato ecuestre en el fragor de una batalla (reproducida en la p.222), la segunda nos lo presenta de medio cuerpo y es obra de Jean van Troyen (1610-1670) (p.265), la tercera es de busto con manos de Adriaen Melar (1633-1667) (p.293), la cuarta es de medio cuerpo de Romeyn de Hooghe (1645-1708) y se completa con una orla de episodios heroicos de su vida; es esta última pieza muy destacable sobre la que volveremos más adelante¹⁸. La quinta no tiene valor iconográfico, es anónima e ilustra la portada del libro de emblemas de Ernestus Van Veen, *De Fortuna Emblema ...*, publicado en Bruselas en 1656 (p.217), y en la sexta el retrato de Juan José aparece en un pequeño medallón de la estampa que ilustra el volumen de Juan Baños de Velasco y Acevedo, *El ayo y maestro de príncipes. Séneca en la vida*, publicado en Madrid en 1674 (p.551). A este conjunto de 30 imágenes hay que añadir la famosa estampa de Ribera que ya hemos citado y de la que se conservan los dos estados en el Museo Británico. Por nuestra parte ahora añadiremos tres más con lo que se alcanza así un total de 34 estampas que incorporan el motivo del retrato del hijo de Felipe IV. Esta abundancia es muy llamativa, pero todavía lo es más si consideramos que algunas de ellas se deben a los artífices y especialistas internacionales más conspicuos de su tiempo: Ribera, Nanteuil, de Hooghe, o Pedro de Villafraña en España, y que en algún caso se trata de estampas con un alto contenido alegórico o narrativo, además de la excelente calidad artística de algunas de ellas. Ningún otro personaje aristocrático de la corte española del siglo XVII dispone de una

¹⁵ Sobre esta ausencia véase mi artículo en donde se inventarían todos los retratos en estampa, "Los retratos de Don Luis de Haro", en *Locus Amoenus*, nº 6, 2002-2003, p. 305-326.

¹⁶ PÁEZ RÍOS, Elena, *Repertorio de grabados españoles*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981-1985, 4 vol. Tomo I, p.379, 780-1

¹⁷ La estampa puede verse en la Biblioteca Virtual de Andalucía, <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=6611> [consulta el 4 de abril de 2018].

¹⁸ Fue publicada por vez primera en el libro de LANDWEHR, John, *Romeyn de Hooghe, the Etcher: Contemporary Portrayal of Europe, 1662 - 1707*, Leiden, A.W. Sijtho, 1973, p.243.

galería en papel de este nivel, pues sólo los reyes y otros miembros de la familia real, como el primer don Juan de Austria o el cardenal Infante don Fernando, disponen de repertorios gráficos superiores o parecidos.

La gran mayoría de estas estampas se concibieron para ilustrar libros o folletos, por lo que son parte de un proyecto mayor y su posición en él puede ser muy variado, pues no es lo mismo figurar en la portada o en el frontispicio, que ser una ilustración más en el cuerpo del libro. De este conjunto de retratos de don Juan José algunos de ellos no tienen ningún valor iconográfico, pues apenas son fieles al aspecto fisionómico del personaje. Forman parte de volúmenes que tratan de historias dinásticas o de países, en que la presencia del príncipe era conveniente o necesaria para el discurso general, pero en las que el editor no tuvo interés ninguno por intentar un improbable estudio del vivo, ni tampoco por buscar una fuente gráfica con una imagen mínimamente solvente o actualizada. Este sería el caso del “retrato” que aparece en volumen de Gregorio Leti, *Teatro Belgico ...*, publicado en Amsterdam en 1690, p.224; o el que figura en la versión alemana del viaje de Madame d’Aulnoy, *Spanische Staats Geschichte beschrieben*, Leipzig, 1703, p.32, o el de Jean-Laurent Kraft que encontramos en su libro, *Histoire Générale de l’auguste Maison d’Autriche*, Bruselas, 1744-1745, tomo III, p.146¹⁹. Resulta obvio que la gran mayoría de estos retratos en estampa se concibieron para formar parte de un libro, pues eso era lo habitual para esta tipología artística, aunque conviene recordar que durante el proceso editor de un grabado para un libro siempre se consideraba y se practicaba el tiraje y la comercialización del mismo en la modalidad de estampas sueltas. Los grabadores y los estampadores eran a su vez también editores por su cuenta, y sus relaciones con los promotores del libro podían ser muy variadas, dado que estos podían a veces ser los mismos autores, o sus mecenas, o los libreros, o una combinación de esos perfiles. Recordemos, además, que en la época eran muy abundantes los libros de estampas, aquellos que recopilaban series gráficas con retratos de personajes, o con episodios de vidas de santos u otras temáticas. Estos libros a veces hoy los conservamos como tales en las bibliotecas pero a veces también se encuentran en los gabinetes de gráfica de los museos. Su fortuna editorial fue muy intensa y fluida y aún no disponemos de ningún repertorio moderno y exhaustivo de estos libros, pues su fragmentación posterior a lo largo de los siglos y la misma práctica antigua de la estampa suelta complican mucho esta tarea.

Respecto de los retratos grabados de don Juan José de Austria, antes de presentar los tres nuevos ejemplares que son objeto de este estudio, vale la pena llamar la atención sobre cuatro de ellos ya conocidos, los dos de Pedro de Villafranca, el de Robert Nanteuil y el de Romeyn de Hooghe. Pedro de Villafranca y Malagón (ca.1615-1684) fue pintor -con escasa obra conocida- y grabador; fue seguramente discípulo de Pedro Perret y puede considerarse el más destacado de los burilistas españoles de su tiempo. Las dos imágenes que realizó para exaltar la figura del hijo de Felipe IV son muy elaboradas formal y conceptualmente, pues nos

¹⁹ Véase PÁEZ RÍOS, *Iconografía Hispana*, 732-18, 732-23 y 732-24.

ofrecen un retrato alegórico y una escena alegórica²⁰. El primero (**FIGURA 2**) es el frontispicio del libro de Juan Baños de Velasco y Azevedo, *L'Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales...*, (Madrid, 1671), que es un libro de emblemas de teoría política en donde se glosan a partir de una imagen y unos versos algunas opiniones derivadas de Séneca, en contra de otros comentaristas de la época, como Alonso Núñez de Castro o Diego de Saavedra Fajardo. Baños de Velasco era aragonés y el libro y la estampa se publican durante el virreinato de Aragón del príncipe, que es efigiado de busto sin manos en una orla vegetal llena de objetos alusivos a la guerra, mientras figura más abajo la fama alada levantando un cortinaje que permite contemplar al fondo una escena de batalla, con las columnas de Hércules en primer término, coronadas por un león y un águila que sostienen los escudos heráldicos de la corona y el propio de don Juan, y a los pies de las columnas, encadenadas a las mismas, aparecen la fortuna con la rueda y el padre tiempo con alas y la guadaña. Conviene advertir que este esquema del medallón central con la fama levantado el cortinaje y las columnas con el león y el águila es muy semejante al frontispicio de autor anónimo que enriquece otro libro de Baños de Velasco, *El ayo y maestro de príncipes. Séneca en su vida*, publicado en Madrid en 1674, en que el medallón central corresponde al joven Carlos II, mientras que en orlas vegetales simples en la zona baja de las columnas se dispone el retrato de Séneca y el del hermanastro del rey, tras de las cuales aparece un amplio paisaje marítimo, alusivo a la extensión intercontinental del imperio español²¹. Se trata de una copia parcial de la estampa anterior de Villafranca, que bien pudiera proceder de su mismo taller.

El segundo retrato de este grabador es muy original ya que más que un retrato alegórico, es decir, un retrato con alegorías, se observa una compleja escena alegórica con dos retratos, el del rey Carlos II y el de don Juan José (**FIGURA 3**). Esta estampa constituye el frontispicio del volumen de Pedro González de Salcedo, *De Lege Política ...*, publicado en Madrid en 1678. La escena nos presenta al valido, que genuflexo sobre un volumen en cuyo lomo se lee el título del propio libro que se presenta, sostiene sobre su espalda -como nuevo Atlas- un enorme globo traslúcido en que vemos al rey Carlos II armado y con la espada en alto alusiva a su función regia como beligerante defensor del Papado y de la Corona, que aparece acompañado de diversos atributos militares y del poder en la zona baja, mientras dos *puttis* sostienen filacterias con lemas latinos alusivos a la misión política del gobernante regio. Se trata de una escena alegórica muy original, seguramente la más compleja de las ideadas por Pedro de Villafranca, quien es probable que siguiera las instrucciones del autor del libro, un reconocido jurista y autor también de un tratado de educación de príncipes. La estampa va fechada el 1678, el período central del corto valimiento de don Juan José, cuya importancia se destaca en la imagen como pieza esencial de sostén de la tarea del gobierno.

²⁰ Véase PÁEZ RÍOS, *Iconografía Hispana*, 732-9 y 732-15. También el catálogo de la exposición, *Immagini della Spagna barocca. Monarchia e Religione*, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1991, p.68-69 y p.104. Y también, *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional-Julio Ollero editor, 1993, p.326-329.

²¹ No figura en la *Iconografía Hispana*, pero lo reproduce González Asenjo en su monografía, p.551.

Creemos que no se ha insistido apenas en el hecho singular que Robert Nanteuil (Reims, ca.1625-París,1678), el mejor grabador retratista francés de su tiempo, realizara una estampa (24x16 cm.) con la efigie de nuestro personaje, que figura como frontispicio en el libro escrito por su secretario, Francisco Fabro Bremundan (1621-1698), *Historia de los hechos del Sereníssimo Señor don Juan de Austria en el Principado de Cataluña*, y publicado en Zaragoza en 1673 (FIGURA 4). La estampa -en su cuarto y último estado- luce al pie la inscripción “Nanteuil faciebat 73”, lo que indica que fue encargada expresamente para esta ocasión editorial. No es posible que el retrato fuera realizado a partir de un dibujo al pastel *ad vivum* como acostumbraba a hacer este grabador, pues el hijo de Felipe IV sólo estuvo en París unos días en marzo de 1659, a su regreso de Flandes, a donde llegó a entrevistarse con su tía, la reina madre Ana de Austria (1601-1666), y con el entonces joven rey Luis XIV (1638-1715). El retrato se realizó pues, a partir de un modelo pintado o dibujado enviado a París desde Zaragoza, que no nos es conocido. Refleja perfectamente la edad de don Juan José en ese momento, unos 44 años. Basta un rápido repaso a las más de doscientas estampas con retratos realizadas por Nanteuil, para advertir que este es el único personaje español retratado y que la magnificencia ornamental en él desarrollada sólo es comparable a los dos retratos mayores de Luis XIV, el del cardenal Mazzarino, el de Carlo Emmanuel II, duque de Saboya, o el del canciller Pierre Séguier²². Tal vez la elección de Nanteuil guarde relación con el nacimiento en Besançon en el Franco-Condado -entonces español- de Francisco Fabro. El retrato de Nanteuil sirvió de modelo al que figura invertido en la portada del libro Gaspar Sanz, *Instrucción de Música sobre guitarra española*, Zaragoza, 1674, firmado por el grabador Juan Blavet²³.

De un enorme interés y calidad es también el retrato realizado por el prolífico grabador holandés Romeyn de Hooghe (Amsterdam, 1645-1708)²⁴, del que González Asenjo nos ofrece una reproducción del conservado en la *Hispanic Society of America*, del que sabemos se conserva otro ejemplar en el *Cabinet des Estampes* de la BNF en París (FIGURA 5). La personalidad de este aguafortista holandés se ha visto oscurecida por la arrolladora presencia de

²² Sobre Nanteuil tenemos el antiguo catálogo de PETITJEAN, Charles-Wickert, *Catalogue de l'oeuvre gravé de Robert Nanteuil*, París, Loys Delteil, 1925, 2 vol., y el de ADAMCZAK, Audrey Charles, *Robert Nanteuil ca.1623-1678*, París, Arthena, 2011. En el primero la estampa que comentamos se describe en la p.210; en el segundo aparece catalogado con el núm. 231, en la p.244-245. Sobre la estampa francesa de la época se puede consultar el catálogo de la exposición, *Images du Grand Siècle. L'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)*, París, Los Angeles, Bibliothèque nationale de France-The Getty Research Institute, 2015, especialmente la sección de la muestra que trata el retrato, p.178-204.

²³ Aparece catalogado en *Iconografía Hispana*, 732-11, y reproducido en González Asenjo, p.507.

²⁴ Sobre De Hooghe además de la somera catalogación antigua de F.W.H. Holstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca.1450-1700*, vol.IX, Amsterdam, Menno Hertberger, s.f.; cabe citar los dos trabajos fundamentales de LANDWEHR, John, *Romeyn de Hooghe as Book Illustrator. A Bibliography*, Amsterdam, Vangendt, 1970, y *Romeyn de Hooghe, the Etcher: Contemporary Portrayal of Europe, 1662 - 1707*, Leiden, A.W. Sijtho, 1973. Y más recientemente el catálogo de la exposición Dallett, Joseph B., *Romeyn de Hooghe: Virtuoso Etcher*, Ithaca, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 2009. En Washington tuvo lugar una pequeña exposición del que nos ha quedado un breve folleto colgado en internet, *From the Library: Book Illustrations of Romeyn de Hooghe, September 13, 2014 - January 25, 2015* National Gallery of Art.

Rembrandt en este medio gráfico; esta circunstancia y su enorme y variada producción, que se calcula cercana a las 3.500 estampas, explican la ausencia hoy de un catálogo ilustrado de su obra, aunque parece despertarse una reciente revalorización de su personalidad, dada la variedad de sus registros narrativos, que van desde las escenas religiosas, la historia antigua, las escenas de batalla, las fiestas, el retrato, la alegoría, y la sátira política. Dada su condición de súbdito holandés es muy escasa la presencia de imágenes suyas con temas relacionables con el mundo hispánico. Es bien conocida la estampa con el retrato ecuestre de don Manuel Diego López de Zúñiga, IX Duque de Béjar (1657-1686) en el sitio de Oudenardee de hacia 1683²⁵, o la del retrato de Carlos II con alegorías, que luego fue retocada para sustituir su rostro con el del Archiduque Carlos como Carlos III²⁶, o la que muestra al rey Carlos II que cede su carroza ante el paso del viático a un moribundo fechada en 1685²⁷. El retrato de don Juan José es una pieza muy destacada, por la medida excepcional de la plancha (52,5x42,5 cm.) y por la riqueza de su presentación. El personaje va vestido con armadura, luce el fajín de general, un rico cuello de encaje y vistosas mangas, y al fondo, sobre una mesa, la celada se remata con lucidas plumas. No es posible que el retratado posase para el grabador, pero sin duda éste utilizó fuentes gráficas anteriores bastante solventes, tal vez el retrato de Nanteuil de 1673 o quizás, mejor, por el detalle del bigote que se remata hacia arriba, en la estampa que luego presentaremos de Nicolás I de Larmessin (1632-1694) (FIGURA 6). No va fechado pero en la zona baja lleva una dedicatoria del grabador que literalmente dice: “Dedicado al Serenísimo Señor Emanuel de Belmonte Conde Palatino del Sacro Imperio de la Casa de su Alteza Serenísima Don Juan, Agente General de su Magestad Católica a los Estados Generales de las Provincias Unidas.” Lo que nos permite suponer que la estampa fue un encargo de Manuel de Belmonte (¿-1705) para complacer al hijo de Felipe IV. Este personaje fue un judío sefardí residente en Amsterdam, que ejerció desde 1666 la función de agente o representante del rey de España en Holanda, y que fue nombrado Conde Palatino por el emperador Leopoldo I en 1672, aunque por su condición de judío no se llegó a confirmar el nombramiento. Fue además un activo corresponsal político de Juan José de Austria²⁸. El valor iconográfico de la imagen respecto de la fisonomía del Príncipe es discreto, pero es muy interesante por el vistoso marco arquitectónico que delimita el retrato con distintos *cartouche* o ventanas en que se presentan seis escenas destacadas de su vida en las pilastras, y ocho escenas de batallas en el arco de medio punto. Las batallas representadas son de izquierda a derecha: “Valencianas, Guarumena, Evora, Bouchain, St.Gilain, Barcelona/Girona, Porto Longono/Piombino, Pavia”. En la pilastra izquierda de arriba abajo aparecen: “S.A. elegido príncipe de la Mar”, “S.A. acquieta la sedition de Nápoles”, “S.Md. sale de la Corte Valensuela huye”; y en derecha: “S.A es elegido Prior de Castilia”, “S.A. reduze los rebeldes de

²⁵ Puede verse en internet https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_López_de_Zúñiga_y_Sarmiento_de_Silva [consulta el 4 de abril de 2018]

²⁶ Véase Landwehr, 1973, p.235-237.

²⁷ Véase el catálogo, *Immagini della Spagna Barocca*, p.50 y p.100.

²⁸ Se conserva en la BNE, Mss/899, *Correspondencia de D. Manuel de Belmonte con D. Juan José de Austria y D. Mateo Patiño sobre acontecimientos políticos y militares europeos observados desde Ámsterdam, 1666-1667; y Mss/900, años 1668-1679.*

Secilia”, “Recibimiento de S.A. por el Rey y los Grandes”. La estampa no va fechada pero por la cita en la dedicatoria al efímero nombramiento de Belmonte como Conde Palatino en 1672 y por la mención al episodio de la caída de Valenzuela en 1677, su realización se puede situar de forma aproximada entre esta última fecha y la muerte del Príncipe en 1679.

Hasta aquí hemos comentado algunos de los retratos catalogados o reproducidos de don Juan José; vamos a presentar ahora tres estampas apenas conocidas. La primera, que ya hemos mencionado, es la de Nicolás I de Larmessin (París 1632-1694) (**FIGURA 6**). Nos presenta al personaje con armadura en busto sin manos, en un marco oval enriquecido con una cinta y un escudo al pie. Lleva una inscripción que lo identifica, bastante fantasiosa: “Don Iean d’Austriche. Fils naturel de Philippes IV, Roÿ d’Espagne. Nacquit en l’Escorial en l’année mil sixcents trente neuf.” En la zona baja puede leerse: “Paris Chez P.Bertrand Rue St. Jacques à la Pomme d’Or pres St.Severin. Avec Privil. Du Roÿ.” Está realizado con la técnica de la talla dulce a buril y mide 22x16 cm. La autoría de esta pieza no admite duda pues este grabador se casó en 1654 con la hija del editor y mercader de estampas Pierre Bertrand de quien heredó el negocio hacia 1678, además su estilo concuerda con las series de retratos de personajes tan característicos de su catálogo²⁹. No aporta datos nuevos significativos de tipo iconográfico y parece seguir en lo esencial el modelo de don Juan José realizado por Balthasar Moncornet (Rouen, ca.1600-París, 1668) uno de los especialistas en retratos de la generación anterior (**FIGURA 7**)³⁰. Una prueba complementaria de esta dependencia procede de que la inscripción de la estampa de Larmessin copia los errores que ya figuraban en la de Moncornet. No va fechada pero tiene que ser posterior a 1678, que es cuando Larmessin hereda el taller de su suegro, como ya se comentó. Una datación hacia 1678-1679 es la más probable.

El segundo retrato en estampa de don Juan José de Austria, sin presencia en las colecciones españolas, es la que realizó en Roma el misterioso grabador que firma “F Nolin. Romae” (**FIGURA 8**) y que seguramente cabe identificar como Alain-François Nolin, hermano del bien conocido Jean-Baptiste Nolin (París, 1657-1708) que se especializó en temas de cartografía y que en 1701 fue nombrado grabador del rey Luis XIV. De Alain-François apenas hay noticias salvo que es citado como “graveur en taille-douce, frère” al firmar como testigo en la boda de su hermano en París con Marie Delguy el 5 de septiembre de 1685³¹. La estampa mide 48,5X42,7 cm., y se conserva en el *Cabinet des Estampes* de la BNF³². La pieza acredita una muy buena calidad, con un trabajo al buril muy cuidadoso y con una composición clásica muy elegante. La expresión del personaje retratado es intensa y viva, aunque es evidente que

²⁹ Nicolas I Larmessin realizó más de 250 estampas con retratos con personajes de su época. Véase al respecto Weigert, Roger-Armand, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle*, tome VI, Paris, Bibliothèque nationale, p. 435. Éste que comentamos está inventariado en la p. 485. La BNE no conserva ningún ejemplar de este retrato.

³⁰ Un ejemplar de este retrato se conserva en la BNE, *Iconografía Hispana*, 732-21. Agradezco a Itziar Arana y a Javier Docampo el acceso a una imagen digital de esta estampa.

³¹ Noticia tomada de <https://francearchives.fr/facomponent/b019efc65f964007242ac31f07efd395351a0bf> [consulta: 24 de marzo de 2018]

³² Debo y agradezco a Rafael Cornudella la localización de esta pieza en el gabinete de París.

los rasgos fisionómicos del príncipe proceden de la estampa de Nanteuil, o de un modelo común a ambos. La información disponible sobre François Nolin es casi inexistente, aunque el hecho de haber sido realizada en Roma, nos permite suponer que lo fuese durante la etapa juvenil de formación de este grabador en dicha ciudad, tal vez en la década de los años setenta. Tampoco sabemos si el destino de la lámina había de ser un libro dedicado o relativo a la vida de don Juan José, aunque sus generosas dimensiones lo hacen poco probable. La inscripción identificativa del retratado figura en castellano y el escudo es auténtico y no inventado, por lo que es razonable pensar en un encargo seguramente promovido por agentes españoles en la ciudad Eterna, tal vez durante el corto periodo de valimiento del hijo de Felipe IV. El conocimiento de esta estampa nos permite establecer que el retrato grabado que ilustra el gran tratado de Juan Caramuel, *Architectura civil recta y oblicua*, publicado en Vigevano en 1678 y dedicado al nuevo valido, obra del lombardo Giovanni Francesco Bugatti, (FIGURA 9) es claramente una copia en menor tamaño (24x17 cm.) del de François Nolin, al que sigue en todos los detalles de la fisonomía y el vestido, mientras que suprime el escudo, varía la forma de identificación e incluye una inscripción latina en el pedestal, iniciativas que cabe atribuir al propio Caramuel³³. Si se admite esta dependencia entre la pieza de Bugatti y la de Nolin, ésta última debe ser poco anterior a la primera, tal vez encargada después de la entrada en Madrid de don Juan José en enero de 1677, en que su ascenso al poder haría necesaria disponer en Roma de retratos de buena calidad para difundir la imagen del nuevo valido.

El último nuevo retrato grabado que vamos a presentar es sin duda el más curioso (FIGURA 10). En él vemos a un personaje joven de unos 25 años vestido a la española de medio cuerpo sin manos, rodeado por una orla vegetal muy elaborada y al pie un escudo muy simplificado coronado con yelmo, con un león rampante abajo y una zona en jaquelado o escacado en la parte superior. Sorprende en primer lugar por ser el autor de la invención el conocido bodegonista napolitano Giuseppe Recco (Nápoles, 1634-Alicante, 1695), que firma de forma muy ostentosa en el centro de la zona superior: "D Joseph Reccus inventor et deliniavit", mientras que la tarea de grabado la realiza el poco conocido Giovanni Verini, también napolitano, que firma al pie a la izquierda: "Verinus sculpsit". Se trata de una estampa al aguafuerte de 22,2 x 16 cm., que no hemos sabido localizar en las colecciones públicas españolas, ni entre las referenciadas o disponibles en internet³⁴. El ejemplar que presentamos se conserva en una colección particular barcelonesa. Este modesto retrato tiene el interés añadido de ser la única incursión conocida de Giuseppe Recco en el campo de la representación de la figura, pues toda su producción hasta ahora conocida está circunscrita al bodegón de alimentos, verduras, flores, animales, o peces, completado en ocasiones con utensilios de cocina³⁵. Del grabador Giovanni Verini sólo se habían referenciado hasta ahora dos estampas: la primera es el retrato con alegorías de Pedro Antonio de Aragón (Lucena, 1611-Madrid,

³³ Sobre el tratado de Caramuel véase el trabajo de FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, Jorge, *Juan Caramuel y la probable arquitectura*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.

³⁴ Agradezco a Rosa Vives sus valiosos comentarios acerca de la técnica de esta pieza.

³⁵ Sobre Giuseppe Recco puede consultarse el breve pero completo estado de la cuestión en la entrada de su voz redactada por Gianluca Forgione en el *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, volumen 86, 2016, p.690-693 con la bibliografía correspondiente.

1690), duque de Segorbe y Cardona, virrey de Nápoles entre 1666 y 1671, del que hay un ejemplar en la BNE³⁶ que ilustra como frontispicio la versión castellana del libro de Carlo Petra, *Paraenesis*, de 1668³⁷; la segunda es una versión de Poussin con el tema del *Nacimiento de Baco con Venus y el Amor en el cielo*, del que hay un ejemplar en la BNF³⁸, y que tiene la peculiaridad de ofrecer una composición desconocida del maestro francés³⁹. Este retrato sería pues la tercera pieza firmada por Giovanni Verini lo que permite suponer que su dedicación al medio fue muy ocasional y que tal vez llegara a él a través de otra profesión próxima como la orfebrería, como sucede en el caso del napolitano Orazio Scoppa, que grabó 18 modelos de ornamentos de platería⁴⁰.

A diferencia de todas las otras estampas conocidas con retratos de don Juan José en ésta no se declara mediante una inscripción la identidad del retratado, ni tampoco el escudo tiene relación ninguna con el usado por el hijo de Felipe IV. Tampoco luce la cruz de Malta alusiva a su condición de Gran Prior de Castilla de la orden de San Juan de Jerusalén. Sin embargo, creemos que cabe identificarlo como un retrato suyo por dos tipos de razones. En primer lugar por la proximidad, o mejor casi coincidencia, con otras imágenes suyas, especialmente con aquellas más próximas a los retratos pintados, como el de Isidoro de Burgos Mantilla, o a las realizadas con modelos gráficos solventes, como la de Nanteuil. En esta imagen se le ve más joven y, aún así, la estructura ovalada de su rostro, con una poderosa y recta nariz y una incipiente papada apuntan claramente a la fisonomía de su madurez, hacia los cuarenta años, que nos es bien conocida.

En segundo lugar existe un indicio indirecto de la posible relación del príncipe y su entorno con Giuseppe Recco. Como es sabido don Juan José fue un gran aficionado a la música y sostuvo siempre a su servicio a diversos intérpretes músicos. Durante los siete años de su estancia en Zaragoza, entre junio de 1669 y octubre de 1676, conoció en Daroca al joven organista de su catedral, Diego de Jaraba y Bruna (1652-1716), y admirado de su habilidad lo incorporó a su capilla de música. Poco después, en 1674, con la aprobación del príncipe, éste fue nombrado organista de la iglesia del Pilar. El joven rey Carlos II tuvo conocimiento directo de su virtuosismo durante su visita a Zaragoza en los meses de mayo y junio de

³⁶ Véase catalogada en *Iconografía Hispana*, 3257-1. La imagen se encuentra disponible en la *Biblioteca Digital Hispánica*.

³⁷ Se publicó también una versión castellana de este libro, *Discurso al ex.[celentisi]mo señor D. Pedro Antonio de Aragón, virrey de Nápoles, compuesto en latino por Carlos Petra ...; traducido en español por D. Domingo Petra, su hijo ...*, En Nápoles en la imprenta de Andrés Colichas, 1668.

³⁸ Mide 22,6x37,1 cm. Sobre esta estampa véase WILDESTEIN, Georges, *Les graveurs de Poussin au XVII siècle*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1957, p.272. Y más modernamente Christiansen, Keith-Rosenberg, Pierre, *Poussin and Nature. Arcadian Visions*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2008, p.272.

³⁹ Cabe recordar que el pintor y grabador Pietro del Po (Palermo, 1610-Nápoles, 1692), que trabajó en Roma y Nápoles, realizó diversas estampas a partir de originales de Poussin, lo que tal vez fuese un estímulo para esta puntual y aislada iniciativa de Verini.

⁴⁰ Véase el catálogo de la exposición, *Incisori napoletani del '600*, Roma, Multigrafica editrice, 1981, p.49-55.

1677, acompañado del nuevo valido, para jurar los Fueros del Reino de Aragón y abrir las Cortes, por eso dispuso que Jaraba pasase a su servicio como organista de la Capilla Real en el Alcázar, por lo que éste se trasladó a Madrid en 1677. Tras fallecer el músico aragonés en la capital, el 22 de abril de 1716, se hace un inventario de sus bienes, que demuestra su holgada posición, y entre sus numerosas pinturas y esculturas se menciona un retrato “del señor don Juan de Austria, el que tiene el marco moldura dorada adentro ...”, y como instrumentos musicales se citan cuatro clavicordios, una espineta y dos monocordios pequeños. Uno de los clavicordios era una pieza muy destacada que se describe así:

Más, otro clavicordio de Nápoles, de punta, del mismo ancho que el antecedente y dos baras y tercia de largo, con un teclado y dos órdenes de martinetes y cuerdas, de madera de ziprés en su caja, que tiene la tapa dorada por enzima y pintada por adentro de diferentes flores y frutas y el alto de la caja está pintada por de fuera de un as, bandas de flores y a trechos unos mascarones fingidos de oro, de mano del Reco y tiene su pie de madera tallada de diversos ramos, flores y follages con dos niños desnudos y otro vestido en acción de estarle teniendo, todo dorado⁴¹.

Dado que Jaraba no estuvo jamás en Nápoles lo más lógico es pensar que este singular y precioso instrumento hubiera pertenecido a su primer gran patrón, don Juan José de Austria, y que este último hubiera regalado dicho instrumento al insigne músico, o que el mismo organista lo adquiriera en la almoneda de los bienes del príncipe a su muerte en 1679.

La probable posesión de este clavicordio por don Juan José no determina necesariamente una relación personal o un encargo directo a Giuseppe Recco; en cualquier caso es conocida la circunstancia que este pintor napolitano intentó siempre acercarse a los círculos de poder españoles del virreinato. De Dominici dice en sus biografías de artistas napolitanos que Recco alcanzó la singular condición de caballero de la orden de Calatrava, dato que la moderna historiografía no ha podido confirmar⁴², aunque su desplazamiento final a España, donde llegó finalmente para morir tras desembarcar ya enfermo en Alicante poco antes del 29 de mayo de 1695, es una prueba más de esa voluntad de medro en el entorno filoespañol de Nápoles.

Si volvemos a la estampa de Verini y si la admitimos como probable retrato del hijo de Felipe IV, cobra sentido su origen no como encargo a Recco sino como un intento de acercamiento u ofrecimiento del pintor al príncipe, una suerte de instrumento de autopromoción,

⁴¹ Estos datos los tomamos del artículo de BARRIO MOYA, José Luis, “Aportaciones a la biografía de Diego Jaraba y Bruna, organista de la capilla de Madrid durante los reinados de Carlos II y Felipe V”, en *Nasarre*, vol. XIV-1, 1998, p.215-249.

⁴² Véase DOMINICI, Bernardo de, *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Stamperia del Ricciardi, 1742, vol.II. p.295-297. Alfonso E. Pérez Sánchez publicó un artículo “Don Giuseppe Recco, caballero de Calatrava”, en el volumen *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Nápoli, Electa Napoli, 1988, p.239-241, dando a conocer un expediente de concesión de la orden de Calatrava en 1667 al capitán don José Recco, sin duda emparentado con el pintor, pero que difícilmente puede ser el mismo, pues se señalan fechas de nacimiento distintas, 12 de julio de 1634 para el pintor, y 24 de diciembre de 1645 para el capitán. La documentación del Archivo Histórico Nacional exhumada por Pérez Sánchez acredita que en efecto existió un Giuseppe Recco caballero de Calatrava, dato que explicaría tal vez la confusión al respecto de Dominici en la biografía del pintor.

pues resulta insólito que la firma del autor de la composición de una estampa figure de forma tan ostentosa en la zona superior central de la misma, cuando su lugar habitual siempre es mucho más discreto, al pie izquierdo o derecho de la lámina. Esta prueba gráfica sería una forma de presentación de las propias habilidades artísticas de un joven Recco, para que don Juan José, entonces seguramente activo en Cataluña, tuviera conocimiento de las mismas. En cualquier caso esta estampa, de gran rareza, es un elemento único y singular en el corpus de Recco y también un nuevo ítem en el escaso catálogo del misterioso grabador Giovanni Verini.



Figura 1. Interior de la basílica de Montserrat, estampa XXIV del libro de Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Tomo I, París, 1806. Dibujo de François Ligier, grabado al aguafuerte por Reville, terminado por Benoist.



Figura 2. Pedro de Villafranca, *Retrato de don Juan José de Austria*, frontispicio del libro de Juan Baños de Velasco y Azevedo, *L'Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales...*, Madrid, 1671. Buril. 18x13 cm.



Figura 3. Pedro de Villafranca, *Juan José de Austria que sostiene la monarquía*, frontispicio del volumen de Pedro González de Salcedo, *De Lege Politica ...*, Madrid, 1678. Buril. 24,5x17 cm.



Figura 4. Robert Nanteuil, *Retrato de don Juan José de Austria*, frontispicio del libro de Francisco Fabro Bremundan, *Historia de los hechos del Serenissimo Señor don Juan de Austria en el Principado de Cataluña*, Zaragoza, 1673. Buril. 24x16 cm.



Figura 5. Romeyn de Hooghe, *Retrato de don Juan José de Austria*, ca.1677-1679. Aguafuerte. 52,5x42,5 cm. BNF.



Figura 6. Nicolás I de Larmessin, *Retrato de don Juan José de Austria*, ca. 1678-1679. Buril. 22x16 cm. BNF.



Figura 7. Balthasar Moncornet, *Retrato de don Juan José de Austria*. Buril. 25x18 cm. BNE.



Figura 8. Alain-François Nolin, *Retrato de don Juan José de Austria*, ca.1677. Buril. 48,5x42,5 cm. BNF.



Figura 9. Giovanni Francesco Bugatti, *Retrato de don Juan José de Austria*, frontispicio del libro de Juan Caramuel, *Architectura civil recta y obliqua*, Vigevano, 1678. Buril. 24x17 cm.



Figura 10. Giovanni Verini, *Probable retrato de don Juan José de Austria*. Aguafuerte. Dibujo de Giuseppe Recco. 22,2x16 cm. Colección Particular.

“GOYA 1812: UNA DOTE OLVIDADA, UNA MENTIRA PATERNA Y UNA HUIDA PRECIPITADA”

Juan Luis Blanco Mozo, *Universidad Autónoma de Madrid*

Hace más de 30 años vio la luz un texto crucial para entender la situación de Francisco de Goya en los días oscuros de la Guerra de la Independencia, cuando acababa de perder a su mujer Josefa Bayeu¹. Por méritos propios este estudio se convirtió en un jalón inexcusable en la bibliografía sobre la vida y la obra del artista aragonés, ya que resolvía muchas de las cuestiones planteadas tiempo atrás por Francisco Javier Sánchez Cantón y Xavier de Salas en relación con las pinturas que se inventariaron en la escritura de partición de los bienes atesorados por el matrimonio en las casi cuatro décadas de relación conyugal². No con menos solvencia abordaba el espinoso asunto de la relación mantenida entre Goya y Leocadia Zorrilla, bajo el trasfondo de las infidelidades de esta última a su marido Isidoro Weiss. A decir verdad, y a la vista de los documentos que se conocían en aquel momento, quedaron pocos cabos sueltos sobre este pasaje biográfico del pintor.

Quizás uno de los aspectos más llamativos de esta investigación se refería a una cuestión supuestamente menor que afloraba en los preliminares de la partición de los bienes, cuando Francisco de Goya afirmaba que la pareja no había otorgado «escrituras de carta de dote ni capital» al tiempo de su matrimonio, por lo que todos los bienes habrían de considerarse como gananciales y, por lo tanto, divididos a partes iguales entre padre e hijo. Con buen criterio el profesor Cruz Valdovinos ponía en duda esta aseveración, recordando que en 1773 el rey había concedido a Francisco Bayeu 50 doblones para la dote de su hermana Josefa³.

La aparición de la carta de dote protocolizada en 1773 por Francisco de Goya y Josefa Bayeu abre una brecha interpretativa de los hechos sucedidos en el otoño de 1812. Que el pintor negara a su hijo la existencia del documento alienta la sospecha de que estuviera

¹ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «La partición de bienes entre Francisco y Javier Goya a la muerte de Josefa Bayeu y otras cuestiones», en *Goya, nuevas visiones: homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987, pp. 133-153.

² SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, «Cómo vivía Goya», *Archivo Español de Arte*, (Madrid), n.º 74 (1946), pp. 73-109; y SALAS, Xavier de, «Sur les tableaux de Goya qui appartinrent à son fils», *Gazette des Beaux-Arts*, t. 63, 18 (1964), pp. 99-110. Posteriormente ha sido tratado por WILSON-BAREAU, Juliet, «Goya and the X Numbers: The 1812 Inventory and Early Acquisitions of 'Goya' Pictures», *The Metropolitan Museum Journal*, (New York), v. 31 (1996), pp. 159-174; e ÍDEM, «Aprender a ver. Hacia un mayor entendimiento del inventario de 1812 y de la obra de Goya», en *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 31-53.

³ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «La partición...», p. 137.

preparando su salida inmediata de Madrid. Motivo suficiente para acometer una revisión crítica de las escasas noticias que nos han llegado de la vida del maestro en aquellos aciagos días, principal objetivo de este estudio que ahora se inicia.

1. Los hechos.

El mismo lo dejó apuntado en el cuaderno italiano: «Me casé el día 25 beinticinco de Julio del año de 1773 y era Domingo»⁴. Y así fue. Francisco de Goya y Josefa Bayeu contrajeron matrimonio el citado día en la madrileña parroquia de San Martín bajo la atenta mirada de Francisco Bayeu y su mujer Sebastiana Merklein, padrinos del enlace⁵. Días atrás, el 15 de julio, los novios habían solicitado las amonestaciones necesarias ante el vicario general de la villa y su partido, Fermín García Almarza⁶. Hechas las comprobaciones oportunas el 19 del mismo mes recibieron la licencia de matrimonio.

La víspera del enlace Francisco de Goya acudió a la escribanía de Pedro Álvarez de Aguirre para otorgar la carta de pago y recibo de dote en favor de Josefa Bayeu⁷. En la escritura se listaron los bienes y el dinero en efectivo aportados al matrimonio por la joven que ascendieron a un total de 22.120 reales. Como suele ser habitual en este tipo de documentos, fueron valorados en una tasación convencional que no contó con la participación de tasadores profesionales. En total, 46 entradas correspondientes a ropa y zapatos de la joven (38); algunas joyas (4), bastante comunes por lo demás, valoradas en 860 reales; tres abanicos (2), un cofre nuevo (1) y 15.000 reales (1) en efectivo. Los lotes de ropa mejor valorados era nuevos, a buen seguro regalos que había recibido la novia en los días previos a la boda.

En estos 15.000 reales, un 67,8 % del total de la dote, estarían comprendidos los 50 doblones sencillos, unos 3.000 reales, que Carlos III concedió a Francisco Bayeu como ayuda dotal al matrimonio de su hermana⁸. Prueba de la magnanimidad del rey y del aprecio que tenía a su pintor de Cámara, como también de la situación económica desahogada que disfrutaba el mayor de los Bayeu.

⁴ *El cuaderno italiano 1770-1786. Los orígenes del arte de Goya*, Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 66.

⁵ Archivo Parroquial de San Martín (APSM), Matrimonios, Libro 27, f. 167 v.º (25-VII-1773), transcrita por SAMBRICIO, Valentín de, *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946, doc. 4, p. IV.

⁶ LÓPEZ ORTEGA, Jesús, «El expediente matrimonial de Francisco de Goya», *Boletín del Museo del Prado*, (Madrid), 26, n.º 44 (2008), pp. 62-68. Fue completado en cuanto a su transcripción, por GALLEGO, Raquel, «Sobre las capitulaciones matrimoniales de Francisco de Goya y la prisa del aragonés en abandonar Roma», *Archivo Español de Arte*, (Madrid), 87, n.º 346 (2014), pp. 109-118; aunque cometiendo el dislate de confundir el expediente matrimonial (autos de libertades y amonestaciones) tramitado en la parroquia de San Martín con unas capitulaciones matrimoniales que nunca existieron. Sin necesidad de citar la amplia bibliografía sobre este contrato o pacto, en el que se ordena el régimen económico que regirá un enlace matrimonial, ver el siempre ilustrativo FEBRERO, José, *Librería de escribanos, e instrucción jurídico teórico práctica de principiantes*, Madrid, 1769, t. I, pp. 311-312 y 330-336.

⁷ Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (AHPM), pr. 20.245, fs. 55-57 (24-VII-1773).

⁸ SAMBRICIO, Valentín de, *Tapices...*, pp. 26-27.

Con el otorgamiento de este documento notarial se cumplía la normativa que regulaba la dote en el ordenamiento jurídico español⁹. La carta y recibo de dote certificaba que el marido había recibido los bienes aportados por su mujer al matrimonio. A partir de este momento podía disponer de ellos con total libertad con el fin de atender a las cargas conyugales o, simplemente, para prosperar económica o profesionalmente. Ahora bien, como bienes privativos, en el caso de ruptura del vínculo matrimonial (anulación del enlace o fallecimiento de alguno de los cónyuges) la ley preveía la restitución de la dote a la mujer o a sus herederos. Por si hubiera dudas, esta prevención quedó recogida en la parte final de la dote firmada por Goya¹⁰.

El matrimonio de Francisco de Goya entraría dentro de los parámetros endogámicos que tradicionalmente habían dominado las relaciones entre profesionales de los oficios artísticos. El joven y prometedor artista se casaba con la hija del maestro, fraguando una alianza familiar y profesional que favorecía a ambas partes. En este caso, la figura del maestro estaba encarnada por Francisco Bayeu pues el padre de la novia, Ramón Bayeu y Fanlo, había sido un humilde lancetero que había pasado a mejor vida en 1755, dos años antes del fallecimiento de su mujer María Subías. Desaparecidos los padres, el mayor de los Bayeu (1734) había asumido la tutela de sus hermanos menores: Manuel (1740), Ramón (1744), Josefa (1747) y María (1750)¹¹.

La cantidad aportada por la novia y su familia ha de ser considerada discreta, relativamente normal en el mundo artístico del momento. Sin entrar en comparaciones más profundas o estadísticas de amplio espectro, el cotejo con la dote recibida por Mariano Salvador Maella seis años antes puede ser ilustrativo. En 1767 se desposó con María, hija del pintor Antonio González Velázquez (1767), recibiendo una dote de 24.453 reales, una cantidad algo superior a la percibida por Goya¹². Aunque conviene matizar porque tan sólo 6.369 reales (26 %) se entregaron en dinero en efectivo. El padre de la novia incluyó una serie de borrones, bocetos y pinturas valorados en 11.600 reales, la mayoría –habría que pensar– de su propia mano. No está muy claro si estos objetos artísticos aportaron algo a la carrera del joven Maella y si, en definitiva, supusieron un trasvase de cultura artística de suegro a yerno.

⁹ LÓPEZ DÍAZ, María Isabel, «Arras y dote en España. Resumen histórico», en *Nuevas perspectivas sobre la mujer: Actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1982, t. I, pp. 83-98.

¹⁰ AHPM, pr. 20.245, f. 57 r.

¹¹ ANSÓN NAVARRO, Arturo, «Aportaciones documentales y puntualizaciones sobre la familia Bayeu en Zaragoza», *Seminario de Arte Aragonés*, (Zaragoza), n.º 37 (1983), pp. 244-247; ÍDEM, «Francisco Bayeu y Subías (1734-1795). Cronología biográfica y artística», en *Francisco Bayeu, 1734-1795*, Zaragoza, Ibercaja, 1996, p. 114; e ÍDEM, *Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2012, pp. 16-17.

¹² AHPM, pr. 17.344, fs. 36-41 (30-IV-1767), citado en MORALES Y MARÍN, José Luis, *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*, Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1996, pp. 41 y 325-326. Con las aclaraciones oportunas, en MANO, José Manuel de la, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2011, pp. 102-103.

Esto no sucedió con la dote de Goya, en la que no se incluyeran objetos relacionados con la profesión de pintor provenientes de Francisco Bayeu. Como ya se apuntó, una parte importante de la misma se pagó en dinero contante y sonante, muy necesario para que la joven pareja se estableciera en Zaragoza. Pero quizás también una evidencia de la marcada personalidad artística del pintor aragonés que no aspiraba a la tutela de su cuñado.

2. La muerte de Josefa Bayeu.

El asunto de la carta de dote cobrará una notable relevancia tras el fallecimiento de Josefa Bayeu, acaecido en Madrid el 20 de junio de 1812¹³. Dejó arreglados los negocios mundanos en un testamento otorgado en compañía de su marido un año antes, el 3 de junio de 1811, ante el escribano Antonio López de Salazar.

Antes de analizar este documento, es necesario señalar la existencia de un testamento anterior escriturado en solitario por Josefa Bayeu el 3 de mayo de 1801 en la escribanía de Manuel Isidro del Campo, ubicada en la calle del Carmen esquina con la calle de la Salud, a pocos metros del domicilio de los Goya¹⁴. Este primer testamento fue motivado por las urgencias originadas por una enfermedad de naturaleza desconocida que le tenía postrada «en cama»¹⁵. Además de las mandas habituales, declaraba tener un único hijo, Javier Goya Bayeu, menor de edad en aquel entonces, a quien nombró su heredero universal. Como albaceas designó a Francisco de Goya; a Marcos del Campo, su cuñado, marido de su hermana María; y a Pedro Ibáñez, casado con su sobrina Feliciano Bayeu Merklein. Como testigos del testamento figuraban don Agustín Esteve, sin duda, el pintor valenciano (1753-1820) amigo y colaborador de Goya; el P. Martín de San Miguel, maestro de novicios del convento de San Basilio, don Félix Mozota, don José Oliden y Pedro Gómez¹⁶.

¹³ APSM, Defunciones, Libro 28, f. 315 (20-VI-1812), transcrita en SAMBRICIO, Valentín de, *Tapices...*, doc. 224, p. CXLV.

¹⁴ AHPM, pr. 20.824, fs. 186-187 r. (3-V-1801). La referencia figura en el catálogo manuscrito *Índice de testamentos y documentos afines*, Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 2008, t. XXXIX, p. 31. La firma de Josefa Bayeu es muy parecida a la que estamparía en el testamento de 1811, señal inequívoca de que en estos años de matrimonio había aprendido a firmar pues recordemos que en su declaración del expediente matrimonial de 1773 decía no saber hacerlo, en LÓPEZ ORTEGA, Jesús, «El expediente...», p. 65.

¹⁵ La única nota discordante, fruto tal vez de un error, se refiere al lugar de nacimiento de la otorgante, «Fuentetodo», una alusión a la localidad que vio nacer a Francisco de Goya. No hay duda de que Josefa Bayeu había nacido en Zaragoza el 19 de marzo de 1747, en ANSÓN NAVARRO, Arturo, «Aportaciones...», p. 241.

¹⁶ Se ha mantenido el tratamiento de los testigos recogido en el documento. A excepción de Esteve, la presencia del resto pudo ser ocasional, como la del P. Martín de San Miguel, religioso del cercano convento de los basilios (calle del Desengaño). Tal vez Félix Mozota fuera algún amigo de la familia, o simplemente un vecino bien avenido, pues también figura como testigo en el testamento mancomunado de 1811 que se protocolizó ante Antonio López de Salazar.

Que Josefa Bayeu otorgara el testamento con 54 años recién cumplidos, en solitario y cuando la muerte le acechaba pudiera indicar que hasta entonces no había ordenado sus últimas voluntades, cosa extraña por la edad que contaba en 1801 y por la sucesión de partos que había encadenado años atrás. En todo caso, existiera o no un testamento anterior, quedó revocado por una cláusula introducida al final del testamento de 1801, habitual en este tipo de documentos. Lo mismo podría decirse de Francisco de Goya, al que no se le conoce ninguna disposición testamentaria anterior a la protocolizada en 1811. La enfermedad de 1792 hubiera sido una buena ocasión para haber otorgado un instrumento de esta naturaleza que hubiera salvaguardado, cuando menos, los intereses de su hijo.

El testamento de 1811 fue mancomunado por la pareja para declarar a Javier Goya heredero universal de sus bienes, ya por aquel entonces mayor de edad y casado desde 1805 con Gumersinda Goicoechea Galarza¹⁷. Tal vez por los tiempos que corrían no se citó en el instrumento a ningún miembro de las familias Bayeu –Francisco (1795) y su mujer (1796) ya habían fallecido– y Goicoechea, ni tan siquiera entre los testigos. No se declararon más albaceas que cada uno de los cónyuges, en caso de la desaparición del otro.

La escritura sigue los parámetros habituales de este tipo de documentos. La disposición que señalaba el entierro de los otorgantes en la iglesia en la que fueran parroquianos no se puede interpretar como una negación por parte de Goya del espíritu de las Luces, ni de una supuesta desafectación a las medidas sobre enterramientos introducidas por José I en 1809¹⁸. No es sino la fórmula acostumbrada en los testamentos de la época y recogida, por ejemplo, en el manual para escribanos de José Febrero¹⁹.

Tampoco encierra ningún misterio y menos aún un «disparate matrimonial»²⁰, la cláusula que prevenía la existencia de una memoria testamentaria «firmada de nuestra mano» al tiempo del fallecimiento de cualquiera de los cónyuges, que tendría que ser considerada «por parte de este testamento»²¹. Conviene recordar que estos documentos sucesorios del derecho civil español, no sujetos a formalismo alguno, también conocidos en el siglo XIX como «memorias reservadas», habían nacido de la práctica jurídica y de los deseos del causante por expresar sus voluntades hasta el último momento. Contenían disposiciones que podían completar, modificar o matizar cualquier aspecto señalado en el testamento, a excepción de instituir el heredero. Eran de hecho, una extensión informal del testamento, siempre y cuando se demostrara su autenticidad²².

¹⁷ AHPM, pr. 20.078, fs. 184-186 r. (3-VI-1811).

¹⁸ DUFOUR, Gérard, *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 145-146.

¹⁹ FEBRERO, José, *Librería...*, t. I, p. 39.

²⁰ DUFOUR, Gérard, *Goya...*, pp. 144-147.

²¹ AHPM, pr. 20.878, f. 185 r.

²² Las memorias testamentarias habían surgido en el derecho intermedio español, siendo aceptadas unánimemente por sus glosadores, comentaristas y humanistas (siglos XIII-XVII), en LAMA AYMÁ, Alejandra de, *Libertad de testar y memorias testamentarias*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2016, pp. 24-39.

Para que fueran admitidas se tenía que hacer referencia a ellas en el testamento, en una cláusula que acabó convirtiéndose de estilo. Y así lo hicieron los Goya, como la mayoría de sus contemporáneos pues era raro que en un testamento no se previniera esta posibilidad. El mencionado vademécum de José Febrero ofrecía un modelo de cláusula que no dista mucho de la que figura en el testamento de Francisco de Goya y Josefa Bayeu²³. Era pues una simple disposición preventiva que permitía la futura consideración de la memoria, aunque por supuesto no implicara forzosamente su existencia. Razón que explicaría la no presentación de ninguna memoria manuscrita en la testamentaria de Josefa Bayeu²⁴. Sin embargo, como veremos al final de este trabajo, Francisco de Goya sí utilizó el recurso de la memoria testamentaria al final de sus días.

El testamento de 1811 es un documento que bien podría definirse como convencional y aferrado a los estereotipos notariales de la época. Desgraciadamente aporta escasa información —que no supiéramos ya— sobre sus otorgantes. Como se anota al final del instrumento, el escribano quiso dejar constancia por escrito de que Goya había leído el testamento que iba a firmar «en atención al mal de sordera que padezco». Fue por este motivo que los tres testigos que dieron solemnidad al documento estamparon su firma junto a la de los otorgantes, como forma de corroborar que el pintor había entendido y estaba de acuerdo con su contenido²⁵.

Así pues, el testamento mancomunado no transmite ningún tipo de desavenencia entre la pareja y, menos aún, permite intuir la presencia de una tercera persona, Leocadia Zorrilla. Aun así, es justo recordar que entre el otorgamiento de este documento y la muerte de Josefa Bayeu, Isidoro Weiss, marido de Leocadia, protocolizó los dos poderes para iniciar la información de testigos «sobre la conducta y trato ilícito que observa su mujer»: el primero el 1 de septiembre de 1811 y el segundo el 25 de abril de 1812²⁶.

3. Goya 1812.

¿Qué más sabemos de Goya en el fatídico año de 1812? De la primera parte del mismo, más bien poco. Coincide con el recrudecimiento de la hambruna que estaba asolando el centro peninsular y cuyas consecuencias dramáticas quedaron reflejadas en los «Desastres de

²³ FEBRERO, José, *Librería...*, t. I, p. 242. Ver además ORTIZ DE ZÚÑIGA, Manuel, *Biblioteca de escribanos, o tratado general teórico-práctico para la completa instrucción de estos funcionarios*, Madrid, 1841, t. I, pp. 262-264.

²⁴ Sin ánimo de ser exhaustivo, anotar también que la memoria testamentaria o reservada no debe ser confundida con el codicilo, como en DUFOUR, Gérard, *Goya...*, p. 146. A diferencia de aquella, el codicilo era un instrumento formal protocolizado ante notario, de extensión breve, que recogía disposiciones testamentarias siempre que no fueran relativas a la institución del heredero. Sobre la naturaleza de esta disposición *mortis causa*, ver FEBRERO, José, *Librería...*, t. I, pp. 199-202. En el caso de Goya y su mujer, no hay noticias de la existencia de ningún codicilo.

²⁵ No existía ningún impedimento para que los sordos «por enfermedad o accidente» otorgaran un testamento, en FEBRERO, José, *Librería...*, t. I, p. 30.

²⁶ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «La partición...», pp. 143-146.

la Guerra»²⁷. En junio terminó una «Asunción de la Virgen» para la iglesia parroquial de la misma advocación de Chinchón, donde su hermano Camilo disfrutaba de una capellanía²⁸.

Está constatado que en la segunda quincena de agosto retrató en Madrid a sir Arthur Wellesley, futuro duque de Wellington (1814); y que, en ese mismo año, firmó un dibujo en Piedrahíta (Ávila). Antes de referirnos en profundidad a este último, conviene que nos detengamos en revisar los encuentros que mantuvo el pintor con el afamado militar británico.

Wellington venció a los franceses en la batalla de los Arapiles, muy cerca de la ciudad de Salamanca, el 22 de julio de 1812. Esta victoria le permitió entrar en Madrid el 12 de agosto de ese mismo año tras la retirada del rey José I^o. Casi se puede asegurar que Goya estuvo en dos ocasiones, por lo menos, con Wellington. El primer encuentro se debió de celebrar en alguna de las habitaciones del palacio real de Madrid, donde se alojaba. Así se entendería que, mientras Goya le retrataba, recibiera la visita del médico militar James McGrigor, según narra este último en su autobiografía³⁰. Debíó de tratarse de una reunión de trabajo en la que el galeno informó a su superior sobre el lastimoso estado de los heridos de la batalla de los Arapiles y su traslado a los hospitales de Madrid. En ese momento se registró el famoso enfado «in a violent manner» de Wellesley con su subalterno por no haber cumplido sus órdenes sobre las rutas de evacuación de los heridos. El médico se hizo eco del desconcierto del pintor, que no había entendido el motivo de la violenta reacción de su retratado, aunque hay que pensar que sí se había percatado, a pesar de su sordera, de que ni él ni su arte lo habían provocado. Terminado el rapapolvo que Wellington dedicó a su subordinado, a quien realmente apreciaba, en un tono más bajo y conciliador, le invitó a quedarse a cenar con él, teniendo el privilegio de sentarse a su vera en una mesa que también ocuparon el príncipe de Orange y el guerrillero español Juan Palarea y Blanes «el Médico»³¹.

²⁷ ESPADAS BURGOS, Manuel, «El hambre de 1812 en Madrid», *Hispania*, (Madrid), 110 (1968), pp. 594-623.

²⁸ Una inscripción a lápiz hecha en el travesaño central del bastidor anuncia que la pintura fue colocada el 13 de junio de 1812, aunque no se sabe dónde ya que la iglesia había sido incendiada por los franceses el 29 de diciembre de 1808, en GÓMEZ GONZÁLEZ, Marisa y RODRÍGUEZ TORRES, María Teresa, «La Asunción de Goya de la parroquia de Chinchón: estudio histórico y técnico», en *I Congreso Internacional "Pintura española siglo XVIII"*, Madrid, 1998, pp. 515-528; y ALONSO HERREROS, Carlos y ALONSO SÁEZ, Raúl, *Goya en Chinchón*, Madrid, 1998, pp. 108-111.

²⁹ A partir de ahora todos los movimientos de José I en Madrid los seguiremos, en FERNÁNDEZ ESCUDERO, Agustín, «Madrid, entradas, estancias y salidas del rey José Napoleón I», *Hispania nova. Revista de Historia Contemporánea*, (Madrid), n.º 14 (2016), pp. 1-23.

³⁰ Aunque el médico militar no mencionara el nombre del pintor que en aquel momento retrataba a Wellesley, la crítica ha aceptado mayoritariamente que se trataba de Francisco de Goya, en McGRIGOR, James, *The autobiography and services*, Londres, 1861, p. 302.

³¹ En varias ocasiones Wellesley tuvo la oportunidad de demostrar su aprecio y consideración por el trabajo desarrollado por James McGrigor y su departamento médico militar. Una de ellas quedó registrada en una comunicación enviada al conde de Bathurst el 24 de julio de 1812 desde Flores de Ávila, dos días después de la batalla de los Arapiles, en WELLESLEY, Arthur, *The Dispatches of Field Marshall the Duke of Wellington, during his varios campaigns in India, Denmark, Portugal, Spain, the Law Countries, and Frances, from 1799 to 1818*, Londres, 1838, t. 9, p. 307.

Del segundo encuentro se hace eco el propio Goya en una nota enviada el 28 de agosto a Francisco Durán, conserje de la Academia de San Fernando. En ella le informó que el día anterior Wellington había estado en el lugar desde donde escribía su carta, lo más seguro que en su casa y que «se trató de poner su retrato al público en esa Real Academia, de lo que manifestó mucho gusto»³². Una lectura ajustada de esta frase –mal interpretada por algunos autores que entendieron que al británico le había gustado su retrato– indicaría que el pintor y el militar trataron sobre la posibilidad de exponer el retrato en la Academia de San Fernando, y que a este último le pareció bien³³. Sin más, y así sucedió: el cuadro pudo ser contemplado por los madrileños en la Academia del 2 al 11 de septiembre³⁴. Un día antes de la inauguración de esta pequeña exposición Wellington abandonó Madrid.

Parece muy probable que este segundo encuentro fuera el que describieron José-Somoza (1781-1852), en un artículo publicado en 1837 en el *Semanario Pintoresco Español*; y Ramón Mesonero Romanos (1803-1882) en otro con el mismo título que vio la luz en *La Colmena* (1842), la revista editada en Londres por Ángel Canellas López, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 485 (Madrid, 28-VIII-1812) y 367 (28-VIII-1812); y CANO CUESTA, Marina, *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1999, pp. 293-294.

³² Conviene reparar en la carta, hoy conservada en la Fundación Lázaro Galdiano, para entender su justo contenido. El 28 de agosto Francisco Durán envió al pintor una nota en la que le preguntaba por la gratificación que tenía que dar a la persona que había clavado el retrato en el bastidor. Goya le respondió ese mismo día anotando que «Ayer a estado el Excelentísimo Señor Wellington, duque de Ciudad Real», en *Diplomatario de Francisco de Goya*, ed. Ángel Canellas López, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 485 (Madrid, 28-VIII-1812) y 367 (28-VIII-1812); y CANO CUESTA, Marina, *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1999, pp. 293-294.

³³ BATICLE, Jeannine, *Goya*, Barcelona, Crítica, 1995, p. 251.

³⁴ *Diario de Madrid*, 1 de septiembre de 1812, en *Diplomatario...*, p. 485.

³⁵ SOMOZA, José, «El pintor Goya y lord Wellington», *Semanario Pintoresco Español*, (Madrid), n.º 120 (1838), p. 633; aunque sin firma no cabe más que atribuirlo a [MESONERO ROMANOS, Ramón de], «El pintor Goya y lord Wellington», *La Colmena. Periódico Trimestre, de Ciencias, Artes, Historia y Literatura*, (Londres), I (1842), pp. 302-303. El mismo texto se incorporó a MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, Madrid, 1880, pp. 96-97. Ver además ROMERO TOBAR, Leonardo, «Goya en El Artista y el Semanario Pintoresco Español», *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (Madrid), v. 188, n.º 757 (2012), pp. 982-984; e IDEM, *Goya en las literaturas*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2016, pp. 31-32.

³⁶ GLENDINNING, Nigel, «Goya and England in the Nineteenth Century», *The Burlington Magazine*, (Londres), v. 106, n.º 730 (1964), pp. 5-6; e IDEM, *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 83-85.

dente con el aragonés, dando por seguro que se refería al mismo encuentro³⁷. Pero vayamos por partes.

El escritor nacido en Piedrahíta, que en 1812 contaba 31 años, emplazó la acción en el estudio de Goya, mientras que Mesonero Romanos lo hizo en la casa del pintor, aunque situando ésta de forma errónea en la Quinta del Sordo. Además del artista y su hijo Javier, comparecieron Wellington y un general español, que el polígrafo madrileño identificó con el general Miguel Ricardo de Álava y Esquível, colaborador y gran amigo del militar británico³⁸.

Según esta versión de los hechos, en esta ocasión el militar no fue a posar para Goya sino a ver su retrato. No le gustó lo que vio y «comenzó a poner defectos a su retrato, y se empeñó en que necesitaba corrección, principalmente respecto del talle, diciendo que le había puesto más grueso y pesado de lo que era»³⁹. El comentario parece indicar que Wellington no sabía que Goya había reaprovechado un retrato ecuestre anterior, de Godoy o José I según la historiografía, al que le había incorporado su rostro⁴⁰. Era lógico pues que no reconociera su cuerpo en el lienzo pintado, se quejara de ello y exigiera una corrección al pintor⁴¹. A partir de ahí, la sordera de Goya y el mal genio del militar –constatado en la entrevista con McGrigor– tensaron el ambiente, ante los intentos de mediación de Javier Goya «que era allí el único que sabía el alfabeto de los dedos»⁴². Lo demás, pistolas incluidas, podría formar parte de esa leyenda, acrecentada por Mesonero Romanos con la libertad de alguien que oyó la historia a un tercero.

³⁷ SAYRE, Eleonor A., «Retrato del general marqués de Wellington, más tarde primer duque de Wellington», en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1989, pp. 322-323; BATICLE, Jeannine, *Goya...*, p. 252; WILSON-BAREAU, Juliet, «El duque de Wellington», en *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 279; y SERRATS URRECHA, Gonzalo, *El general Álava y Wellington de Trafalgar a Waterloo. La biografía de un hombre discreto*, Legardeta, Foro para el Estudio de la Historia Militar de España, 2015, pp. 241-242.

³⁸ La identificación del general Álava podría ser correcta, ya que se conoce que entró en Madrid con Wellington en agosto de 1812, en AZCÁRATE, Pablo de, *Wellington y España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, p. 269; y SERRATS URRECHA, Gonzalo, *El general Álava...*, pp. 228-232.

³⁹ SOMOZA, José, «El pintor...», p. 633.

⁴⁰ Se cree que se trataría del retrato de José I, en BRAHAM Allan (1966a), «Goya's Equestrian Portrait of the Duke of Wellington», *The Burlington Magazine*, (Londres), 108, n.º 765 (1966), pp. 618-621. La opción del retrato de Godoy, en SALAS, Xavier de (1969), «Sobre un retrato ecuestre de Godoy», *Archivo Español de Arte*, (Madrid), t. 42, n.º 167 (1969), pp. 217-233; ÁGUEDA, Mercedes, «Los retratos ecuestres de Goya», en *Goya, nuevas visiones: homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987, pp. 57-58; y ROSE-DE VIEJO, Isidora, «Una imagen real para el favorito: Galería retratística de Manuel Godoy», en *La imagen de Manuel Godoy*, Badajoz, Junta de Extremadura, 2001, pp. 136-137.

⁴¹ El traje civil de Wellington sería parte del problema, según ÁGUEDA, Mercedes, «Los retratos...», p. 57.

⁴² SOMOZA, José, «El pintor...», p. 633.

De estos encuentros resultaron cinco retratos de Wellesley⁴³: el ecuestre que se conserva en Apsley House, en el que las fotografías con rayos X pusieron de manifiesto la presencia de un primer retratado portando un bicornio; el de medio cuerpo con casaca roja que se exhibe en la National Gallery de Londres, retocado por lo menos en dos ocasiones para incorporar las nuevas condecoraciones del efigiado⁴⁴; el retrato como *terror gallorum* de la National Gallery of Art de Washington, que fue propiedad del general Álava, y cuya autoría a Goya se cuestiona abiertamente⁴⁵; y dos interesantes retratos dibujados, uno a lápiz y sanguina, del British Museum⁴⁶; y un segundo, de autoría dudosa, de la Kunsthalle de Hamburgo, realizado después de que su protagonista hubiera sido condecorado con el Toisón de Oro (7 agosto 1812).

Sin entrar en el farragoso problema de las preseas que luce en el pecho, el retrato de medio cuerpo –recordemos que está realizado sobre madera de caoba, soporte inhabitual en la obra de Goya— pudo ser el que estaba pintando cuando sucedió el incidente con McGrigor. De éste saldría la versión que quiso conservar el general Álava. El retrato ecuestre, de gran tamaño, debió de ser el que contempló en casa de Goya el 27 de agosto de 1812.

Queda por situar la ejecución de la sanguina. Ingresó en el British Museum en 1862 acompañada de un documento que recoge una anotación manuscrita atribuida a Mariano Goya, en la que se puede leer: «Un dibujo hecho en Alba de Tormes después de la batalla de Arapiles del duque de Wellington por el que se hizo el retrato»⁴⁷. Teniendo en cuenta que la famosa batalla se celebró el 22 de julio de 1812 y que su vencedor entró en Madrid el 12 de agosto, Goya debió de bosquejar este retrato en los últimos días de julio. Pero ¿es posible encajar el itinerario del militar británico después de esta batalla con una supuesta estancia de Goya en Alba de Tormes? Difícilmente. Wellington dirigió la persecución de las tropas de Marmont desde los altos de Alba de Tormes (23 de julio), Flores de Ávila (24-25), Aldeaseca (26), Arévalo (27) y Olmedo (28), para enfilarse el camino hacia la capital⁴⁸. Las crónicas de la

⁴³ GASSIER, Pierre y WILSON, Juliet, *Vida y obra de Francisco Goya*, Barcelona, Juventud, 1974, pp. 253-254; BRAHAM, Allan, «Wellington y Goya», en *La alianza de dos monarquías: Wellington y Goya*, Madrid, Fundación Hispano-Británica, 1988, pp. 145-163; WILSON-BAREAU, Juliet, «El duque...», p. 274-279; y BRAY, Xavier, «Los retratos», en *Los retratos de Goya*, Madrid, Turner, 2015, pp. 172-173.

⁴⁴ BRAHAM, Allan, «Goya's Portrait of Duke of Wellington in the National Gallery», *The Burlington Magazine*, (Londres), v. 108, n.º 755 (1966), pp. 78-83.

⁴⁵ BROWN, Jonathan, «The Duke of Wellington», en *Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries*, Washington, National Gallery of Art, 1990, pp. 37-41; y SERRATS URRECHA, Gonzalo, *El general Álava...*, pp. 240 y 243.

⁴⁶ Se defiende que sea un dibujo preparatorio para una estampa, en SAYRE, Eleonor A., «Retrato...», p. 324.

⁴⁷ Entre los autores que se han hecho eco de la nota, ver BERUETE Y MORET, Aureliano de, *Goya pintor de retratos*, Madrid, 1916, p. 121; y HELMAN, Edith (1966), «Fray Juan Fernández de Roxas y Goya», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, t. I, p. 242.

⁴⁸ Itinerario marcado claramente por el lugar y la fecha de los despachos expedidos por Wellington en aquellos frenéticos días, en WELLESLEY, Arthur, *The Dispatches...*, t. 9, pp. 299-320.

batalla indican que el puente de Alba de Tormes, del que se habían retirado las tropas españolas, facilitó la huida de los restos del ejército imperial en las horas críticas del 23 de julio⁴⁹. Resulta impensable que en ese momento crucial de la batalla, Wellesley tuviera tiempo para dejarse retratar y que Goya pudiera estar ese día, el 23 de julio, en Alba de Tormes⁵⁰. A falta de más datos, habría que dejar la noticia de Mariano Goya en cuarentena sin perder de vista que la localidad salmantina se encuentra a tan solo 46 km de Piedrahíta.

4. La partición.

Todo apunta a que, tras la muerte de Josefa Bayeu, Goya permaneció en Madrid hasta el arreglo de la testamentaría de su mujer el 28 de octubre de 1812. En cuanto a este interesante documento, casi todo está dicho⁵¹. Lo que más ha llamado la atención de los estudiosos de Goya ha sido el peculiar reparto de los bienes realizado de forma amigable entre padre e hijo, en especial, que a este último le correspondieran la casa donde vivía su progenitor y su colección de pinturas, estampas y libros. Los números son significativos: de los 178.864 reales adjudicados al pintor, 142.627 fueron de dinero en efectivo encontrado en la casa, esto es, el 79,7 % del total; mientras que su hijo se tuvo que conformar con 13.838 reales, el 7,7 % de su parte. Si a esto le añadimos que al primero le correspondió un lote de brillantes y plata valorado en 28.593 reales (16 %), de fácil conversión en moneda, hay que concluir que Goya dio prioridad al dinero.

Es el momento de volver al principio de este estudio. Ni en el testamento de Josefa Bayeu (1801), ni en el otorgado por la pareja una década después, hay mención alguna al otorgamiento de la carta de dote que hemos estudiado más arriba⁵². Una vez más tenemos que apoyarnos en la sabiduría y el buen hacer profesional del notario José Febrero, quien en su *Librería de Escribanos* recomendaba que en los testamentos se informara sobre esta y otras cuestiones de carácter económico que afectaran al patrimonio legado por el testador «así para descargo de su conciencia, como para beneficio de otros [herederos]»⁵³.

⁴⁹ AZCÁRATE, Pablo de, *Wellington...*, p. 263; SARRAMON, Jean, *La bataille des Arapiles (22 juillet 1812)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Miral, 1978, pp. 239-246; y MUIR, Rory, *Salamanca 1812*, Londres y New Haven, Yale University Press, 2001, p. 201-207.

⁵⁰ Se inclinan a pensar que el retrato a sanguina se hizo en Madrid, después de la batalla de los Arapiles, BERUETE Y MORET, Aureliano de, *Goya...*, p. 121; BRAHAM, Allan, «Wellington...», p. 148; SAYRE, Eleonor A., «Retrato...», p. 322; y BATICLE, Jeannine, *Goya...*, p. 253.

⁵¹ Para los matices de las tasaciones, ver GASSIER, Pierre y WILSON, Juliet, *Vida...*, pp. 246-248; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «La partición...», pp. 134-138; y BATICLE, Jeannine, *Goya...*, pp. 256-261.

⁵² En la partición se incluyó un resumen abreviado del testamento, que termina justo antes de los preliminares, en AHPM, pr. 22.879, f. 289 v. (28-X-1812). Además, una copia certificada del mismo fue insertada en el inventario de los bienes, en *Ibidem*, fs. 296-297. En esta copia no se dice nada sobre la existencia de una carta de dote, como por error se cita en DUFOUR, Gérard, *Goya...*, p. 144. Como ya se ha dicho más arriba, el comentario sobre la dote se incluyó en los preliminares de la partición. En todo caso, cualquier duda queda disipada con la consulta del documento original, en AHPM, pr. 20.878, fs. 184-186 r. (3-VI-1811).

⁵³ FEBRERO, José, *Librería...*, t. I, p. 40.

Goya no sólo hizo oídos sordos a esta recomendación, sino que de forma expresa negó la existencia de la carta de dote en los preliminares al inventario de bienes *post mortem* de Josefa Bayeu, protocolizado el 28 de octubre de 1812:

«(...) Manifiestan que al tiempo de la contracción del matrimonio de don Francisco con la doña Josefa Bayeu no tenían bienes algunos, y por lo mismo no otorgaron escrituras de carta de dote, ni capital, y quieren se estime todo el caudal de esta testamentaria por gananciales, dividiéndose por mitad entre padre e hijo»⁵⁴.

El responsable de este comentario, claro está, fue el pintor, habida cuenta de que no quedaba vivo ningún testigo de su boda. Nótese además que Goya aludía a que tampoco se había otorgado un capital de dote, esto es, una escritura con los bienes que el marido aportaba al enlace, documento que no ha sido hallado hasta el momento y que, es más que probable, nunca se redactara.

En resumidas cuentas, según el pintor, no había que sustraer ninguna cantidad por este concepto (carta de dote) de los bienes gananciales de la pareja que se dividirían entre el padre y el hijo a partes iguales; o, dicho de otro modo, los 22.120 reales aportados por Josefa Bayeu en su dote tendrían que haber pasado directamente al peculio de Javier Goya, restándose del total de los bienes gananciales que hubiera quedado reducido a 335.608 reales. A Francisco de Goya le hubieran correspondido 167.804 reales, en lugar de los 178.864 que finalmente se le adjudicaron; y a su hijo otros tantos de la partición, más los 22.120 reales de la dote de su madre, que hubieran dado un total de 189.924 reales.

¿Por qué Francisco de Goya ocultó la existencia de la carta de dote a su hijo? Esta ocultación y la atípica adjudicación de los bienes señalan el deseo del pintor de quedarse con la mayor cantidad posible de dinero en efectivo. Y visto el contexto político-militar del momento, nefasto para los aliados, no cabe más que preguntarse si nuestro protagonista estaba preparando su salida de la capital. Por un lado, asegurándose el dinero suficiente para una aventura de esta naturaleza y, por otro, traspasando su casa y colección de pintura a su hijo, en previsión de que pudieran ser incautadas por el gobierno intruso.

La testamentaria de Josefa Bayeu se protocolizó en un momento de gran inestabilidad política y militar provocada por el avance de los franceses hacia la capital. Dos días después de firmarse, el 30 de octubre, la guarnición británica abandonó Madrid no sin antes destruir las fortificaciones y los almacenes del Buen Retiro, incluida su famosa fábrica de porcelana. El pánico, la desesperación y el pillaje se adueñaron de sus calles hasta que el regidor decano Pedro Sáinz de Baranda y Gorriti restableció el orden. Muchos madrileños huyeron por miedo a las represalias de los invasores que finalmente entrarían en la capital el 2 de noviembre de 1812, aunque pocos días después seguirían su marcha en persecución del ejército aliado.

⁵⁴ AHPM, pr. 22.879, f. 290 r.º

El testimonio directo de José Mor de Fuentes (1762-1848), amigo de Goya, es más que elocuente de los momentos de inseguridad que se vivieron en aquellos días⁵⁵. En cuanto los franceses entraron en Madrid el escritor oscense escapó por el camino de Extremadura hasta Santa Cruz de Retamar a la espera de acontecimientos. A los ocho días, una vez pasado el peligro, volvió a Madrid para ocuparse, a petición de Sáinz de Baranda, de la edición de la *Gaceta de Madrid*. En este estrecho lapso de tiempo publicó el periódico liberal *El Patriota* hasta que la vuelta del rey José el 3 de diciembre le hizo tomar «las de villadiego» y ocultarse en un lugar discreto, en la residencia del conde de Saceda en Nuevo Baztán⁵⁶.

5. Piedrahíta.

Es el momento de recuperar el testimonio de uno de los informantes del proceso de purificación sufrido por Goya en 1814. Fernando de la Serna, director general de Correos, declaró que el pintor había tratado de huir de Madrid, trasladándose a la localidad abulense de Piedrahíta, con el propósito de pasar a un país libre

«(...) y no lo ejecutó por los ruegos de sus hijos y por la notificación que se le hizo de orden del Ministro de la Policía del embargo y secuestro general de los bienes de la familia entera si dentro de prefijo término no se restituía a esta villa»⁵⁷.

El testimonio excluye el viaje a ese país libre pero no la estancia en Piedrahíta. Como el informante no señaló la fecha de esta huida, algunos autores la han situado en los primeros meses de 1809, cuando el avance francés sobre Madrid provocó el éxodo de muchos de sus habitantes⁵⁸. Sin embargo, no hay pruebas documentales de una nueva salida de Goya de la capital después del viaje que hiciera a Zaragoza en el otoño de 1808 ni tan siquiera de que a la vuelta del mismo se desviara a Piedrahíta.

¿Pudo haberse producido esta huida en el otoño de 1812, en vísperas del regreso del rey José a Madrid? No habiendo constancia de una visita a la localidad abulense en la

⁵⁵ MOR DE FUENTES, José, *Bosquejillo de la vida y escritos*, Barcelona, 1836, pp. 99-103.

⁵⁶ GIL-NOVALES, Alberto, «El Patriota de José Mor de Fuentes. Primera etapa (1812)», *Spagna contemporanea*, n.º 8 (1995), pp. 7-17; e IDEM, *Prensa, guerra y revolución. Los periódicos españoles durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Ediciones Doce Calles, 2009, p. 165.

⁵⁷ Archivo Histórico Nacional, Consejos Purificaciones, legajo 11.819, citado por SAMBRICIO, Valentín de, *Tapices...*, doc. 238, p. CLII.

⁵⁸ De forma imprecisa, prolongando la vuelta desde Zaragoza a la villa abulense, en BATICLE, Jeannine, *Goya...*, pp. 234-235; o como un segundo viaje, después de su estancia en la capital aragonesa, en DUFOUR, Gérard, *Goya...*, pp. 69-72. Se ha relacionado esta supuesta estancia en Piedrahíta en 1809 con la ejecución de un retrato de Juan Martín el Empecinado (Museo Nacional de Bellas Artes Occidentales, Tokio), quien en aquellos meses actuaba en tierras castellanas, en ANSÓN NAVARRO, Arturo, «El retrato de El Empecinado pintado por Goya en 1809», en *Goya, el Empecinado y la Guerra de la Independencia en Aragón*, Zaragoza, Diputación provincial de Zaragoza e Instituto Aino Gakui, 1996, pp. 69-81.

primera mitad del año, parece lógico pensar que ésta se hiciera después de protocolizar la partición de los bienes de Josefa Bayeu, es decir, cuando las tropas francesas estaban a punto de entrar en Madrid.

Como en el caso ya citado de José Mor de Fuentes, Goya tenía motivos para la huida pues la *Gaceta de Madrid* del primer día de septiembre había anunciado a bombo y platillo la apertura de la exposición del retrato ecuestre de Wellington en la Academia de San Fernando⁵⁹. De esta forma, el nombre del pintor de Cámara del rey había sido relacionado públicamente con el comandante en jefe del principal enemigo del ejército francés. Una situación realmente expuesta que recuerda, salvando las distancias, la que había protagonizado en agosto de 1808, cuando afrontó las decoraciones de la fachada de la casa de Tadeo José Bravo de Rivero para las fiestas de proclamación del rey Fernando VII celebradas en Madrid⁶⁰.

Ha de relacionarse esta estancia de Goya con uno de sus dibujos (fig. 1) fechado en Piedrahíta en 1812. Se conserva en la colección del Instituto Valencia de Don Juan y fue dado a conocer como obra del maestro aragonés por Sánchez Cantón con el título «Las cifras de la mano»⁶¹. Por motivos que se nos escapan, ha sufrido el olvido de la historiografía artística hasta que fue puesto en relación con el lenguaje dactilológico de los sordos, lenguaje que dominaba el pintor desde por lo menos 1798⁶².

El tema del dibujo es realmente atípico en la producción de Goya. No se conoce ninguna obra ni tan siquiera parecida, con un contenido tan explícito ajeno a cualquier connotación alegórica. Tampoco hay constancia de ningún proyecto artístico –menos aún en 1812– que avale la idea de que se trate de un dibujo preparatorio para elaborar una estampa.

⁵⁹ Se sitúa la escapada a Piedrahíta en 1812, en GASSIER, Pierre y WILSON, Juliet, *Vida...*, p. 249; y MANO, José Manuel de la, «Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)», en *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 67.

⁶⁰ Tarea que fue aventada también en la *Gaceta de Madrid* del 6 de septiembre de ese mismo año, en BLANCO Mozo, Juan Luis, «Asensio Julià (1753-1823). Notas al margen de un artista en el olvido», en *Goya y su contexto*. Zaragoza, Institución “Fernando el católico”, 2013, p. 358.

⁶¹ Se trata de un dibujo (Inv. 7050) a pluma y tinta sepia, de 263 x 400 mm, con un recorte irregular, en cuyo ángulo inferior derecho se puede leer «Goya en Piedrahíta / año de 1812», en SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Vida y obras de Goya*, Madrid, Peninsular, 1951, p. 59; OCAÑA MARTÍNEZ, José Antonio, *Los dibujos del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid*, Madrid, 1999, p. 32 (manuscrito); y PARTEARROYO LACABA, Cristina, «Lenguaje de manos para sordomudos», en *Ilustración y proyecto liberal. La lucha contra la pobreza*, Zaragoza, Fundación Ideas e Investigaciones Históricas, 2001, pp. 351-352; e IDEM, «Alfabeto dactilológico para sordos, 1812», en *La lengua y la palabra. Trescientos años de la Real Academia Española*, Madrid, RAE, 2013, p. 288.

⁶² Aunque por error se considera una estampa, en GASCÓN RICAÑO, Antonio, «Las cifras de la mano de Francisco de Goya», *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, (Zaragoza), LXXXII (2000), pp. 273-284; MANO, José Manuel de la, «Goya...», p. 67; y GONZÁLEZ CASTRO, Daniela, *La Guerra de la Independencia en Piedrahíta, 1808-1814*, Sevilla, Puntorojo, 2017, pp. 102-103. El testimonio más claro de su dominio de este lenguaje lo expresó el propio Goya en una solicitud elevada a Carlos IV en la que reconocía “que no usando de las cifras de la mano no puedo entender cosa alguna, por lo que no he podido ocuparme en cosas de mi Profesión”, en *Diplomatario...*, p. 326 (Madrid, 22-III-1798).

A falta de otras informaciones, podría pensarse que fue realizado con un sentido meramente práctico, para comunicarse con alguien que no conocía el lenguaje de los sordos, lo que tal vez indicaría la falta de su «traductor» habitual que, como había apuntado José Somoza en el incidente con Wellington, solía ser su hijo Javier Goya⁶³.

Pero ¿qué hacía Goya en Piedrahíta? En otro tiempo su presencia no hubiera despertado extrañeza pues la villa abulense pertenecía al señorío de Valdecorneja, propiedad de la casa ducal de Alba⁶⁴. Don Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, XII duque de Alba, había construido al sur de la población un sencillo palacio de elegante gusto francés (fig. 2), trazado por Marquet⁶⁵. El lugar, fresco y agradable en verano, se convirtió en retiro estival de su nieta, María Teresa de Silva Álvarez de Toledo, la famosa duquesa tantas veces retratada por Goya. Fallecida en 1802, la residencia cayó en el olvido del sucesor del título, Carlos Miguel Fitz-James, XIV duque de Alba, quien no parece que tuviera mucho aprecio a su propiedad abulense. Dos años después el señorío de Valdecorneja fue revertido a la Corona. Durante la Guerra de la Independencia el palacio sirvió de improvisado cuartel a las tropas invasoras hasta que fue saqueado sin compasión. En este estado de destrucción, fue descrito por Somoza en noviembre de 1811⁶⁶.

⁶³ No fue el único traductor que tuvo Goya en aquellos años. Durante su estancia en Zaragoza después del primer sitio, se trasladó a Fuendetodos donde se comunicaba «por señas con un criado que trajo, haciendo uso de un abecedario», según un testimonio recogido por ZAPATER Y GÓMEZ, FRANCISCO, *Goya. Noticias biográficas*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», p. 10 [ed. fac. 1868]; El «criado» no era otro que el calígrafo Luis Gil Ranz (1787-1867) que «tenía que hablar [a Goya] valiéndose del alfabeto de los sordo-mudos», en OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868, p. 279. Gil Ranz no pudo acompañar a Goya en su viaje a Piedrahíta. En noviembre de 1809 ya se encontraba huido de los franceses y en julio del año siguiente ingresaba como escribiente en la Junta Superior de Armamento y Defensa de la provincia de Guadalajara donde permaneció hasta el final de la Guerra, en GASCÓN RÍCAO, Antonio, *Más datos sobre Luis Gil Ranz, discípulo e intérprete de señas de Goya*, Barcelona, 2013 [en línea] <http://www.cultura-sorda.org/luis-gil-ranz-discipulo-e-interprete-de-senas-de-goya/> [consultado el 15 de agosto de 2018].

⁶⁴ Otro tema bien diferente es poder documentar la presencia de Goya en Piedrahíta, claro está, coincidiendo con alguna de las estancias estivales de los duques de Alba, como se describe desde la más pura fantasía en EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín, *La duquesa de Alba y Goya. Estudio biográfico y artístico*, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 153-156. Tal vez el mejor testimonio sea el del propio José Somoza, quien en sus «Memorias de Piedrahíta» rememoraba las visitas al palacio –tal vez escuchadas a su padre– de Benito Bails, Juan Meléndez Valdés, José Iglesias de la Casa, Manuel José Quintana y Francisco de Goya, en SOMOZA, José, *Obras en prosa y verso*. Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 30.

⁶⁵ EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín, *La duquesa...*, pp. 33-45; y MORENO BLANCO, Raimundo, «Jacques Marquet y la construcción del palacio de los duques de Alba en Piedrahíta (Ávila)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas artes de San Fernando*, (Madrid), n.º 112-113 (2011), pp. 87-113.

⁶⁶ SOMOZA, José, *Obras...*, p. 30. Sobre la destrucción del palacio véase también BUENADICHA AVEZUELA, Esteban, «Piedrahíta en la Guerra de la Independencia. Crónica de un vía crucis», en *Ávila durante la Guerra de la Independencia*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2010, pp. 296-297; y GONZÁLEZ CASTRO, Daniela, *La Guerra...*, pp. 104-105.

Por lo tanto, en 1812 Goya no contaba con el apoyo de los Alba para hospedarse en su palacio. Pero sí del mencionado José Somoza, cuya casa (fig. 3), de inferior categoría, se encontraba en el centro de Piedrahíta no muy lejos de su plaza principal⁶⁷.

La relación entre el pintor y el escritor abulense debió fraguarse en el entorno de la duquesa de Alba, antes de terminar el siglo; o en el contacto con algunas amistades madrileñas de su padre, comunes al pintor⁶⁸. Tras un paso poco fructífero por la Universidad de Salamanca, Somoza se instaló en su villa natal donde pasaría el resto de su existencia haciendo periódicas escapadas a Madrid donde solía visitar el taller de Goya, como él mismo narra en su «Noticia autobiográfica»:

«(...) Goya aplaudió alguna vez las caricaturas que hacía enredando con el lápiz o la pluma en su estudio, y el severo Jovellanos soltó alguna vez la risa oyendo las canciones picarescas que cantaba a la guitarra»⁶⁹.

Allí también pudo contemplar el retrato de Pedro Romero, al que dedicó un entrañable recuerdo⁷⁰; y conocer las estampas de *Los Caprichos*, a las que se refiere en un curioso artículo sobre las costumbres españolas en el siglo XVIII⁷¹.

⁶⁷ Situada en la calle de Jesús (hoy del Teatro), fue descrita por LOMBA y PEDRAJA, José Ramón, «Don José Somoza. Estudio crítico preliminar», en SOMOZA, José, *Obras...*, pp. XXXVI-XXXVII.

⁶⁸ Se ha abordado la biografía de Somoza con gran rigurosidad, en LOMBA y PEDRAJA, José Ramón, «Don José Somoza...», pp. I-LVII; y SÁENZ DE ARENZANA, M.^a Pilar, *José Somoza. Vida y obra literaria*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1997. Ver también, RUIZ LAGOS, Manuel, *El escritor don José Somoza (Ensayo literario sobre su vida y obra)*, Ávila, Diputación, 1966.

⁶⁹ SOMOZA, José, *Obras...*, p. 4.

⁷⁰ Merece la pena reproducir las primeras líneas de «El retrato de Pedro Romero»:

«Siempre que miro el retrato de Pedro Romero pintado por Goya, admiro el ingenio de este artista, que en un retrato de medio cuerpo ha encontrado medios de caracterizar a aquel torero célebre y singular. Su semblante, que está muy parecido, respira honradez y aun sensibilidad, sin que se advierta nada que indique la ferocidad desalmada de las costumbres gladiatorias. Sólo una de sus manos, que está abierta y apoyada sobre el otro brazo, es la que manifiesta la profesión del personaje. Esta mano de atleta se presenta en primer término, y llama la atención de los espectadores para que no duden respecto al ejercicio y fuerza del que miran. La primera vez que vi este retrato en el estudio de Goya, recordé una conversación de mi padre relativa a Pedro Romero».

SOMOZA, José, *Obras...*, pp. 97-98. Nótese que debería referirse al retrato del torero que se conserva en el Kimbel Art Museum, aunque la descripción de esa mano abierta «apoyada sobre el otro brazo» ofrece algunas dudas. Por cierto, que pudo ser el cuadro que se inventarió en 1812 en la testamentaria de Josefa Bayeu con el número 17, en AHPM, pr. 22.879, f. 293 bis r. La otra opción, que fuera el retrato de su hermano José Romero (Philadelphia Museum of Art), tampoco parece encajar con la mano abierta que mostraba el retratado. Según una inscripción al dorso de este cuadro, el matador vestía un traje de luces regalado por la duquesa de Alba, en GASSIER, Pierre y WILSON, Juliet, *Vida...*, p. 164, n.º 672.

⁷¹ Aunque sin firmar, el texto se atribuye unánimemente al abulense. Al final del mismo anota la famosa frase: «El que quiera conocer a fondo las costumbres españolas del siglo XVIII, estudie el teatro de don Ramón de la Cruz, las poesías de Iglesias y los caprichos de Goya», en [SOMOZA, José], «Usos, trajes y modales del siglo pasado», *Semanario Pintoresco Español*, (Madrid), n.º 59 (1837), p. 150.

La Guerra de la Independencia conoció episodios muy dramáticos en Piedrahíta y su comarca, en la que se registró una importante actividad guerrillera⁷². Muy a su pesar, José Somoza fue testigo de primera mano y cronista de los desmanes cometidos por los franceses, que en enero de 1809 se instalaron en la villa. Como él mismo relata, empuñó las armas contra el invasor en los primeros días de la Guerra, siendo herido en una pierna por un bayonetazo. Tuvo que desistir en su empeño por tener que ocuparse de su hermano enfermo y de su hermana viuda; y participó en el gobierno municipal, tratando de minimizar los efectos de la represión gala entre sus paisanos. Fiel a su ideario ilustrado y liberal, fue nombrado alcalde constitucional en septiembre de 1812.

Siempre en el terreno de la hipótesis, se podría aventurar que Goya, como tantos madrileños, abandonó la capital entre el 28 de octubre, día en que firmó la testamentaria de Josefa Bayeu, y el 2 de noviembre, cuando los franceses entraron en Madrid. Se trasladó a Piedrahíta, alojándose en casa de la familia Somoza, tal vez a la espera de un momento de calma en las operaciones militares para intentar la huida a Portugal. Sin embargo, la situación no hizo más que empeorar para las tropas aliadas.

El 21 de octubre Wellington levantó el sitio de Burgos retrocediendo hacia Valladolid con la esperanza de reunirse con el ejército de Hill que se retiraba a su vez de Madrid a través de la sierra de Guadarrama. La caída de Palencia en manos francesas obligó a los británicos a replegarse aún más, primero, a la línea del Duero y, más tarde, a Salamanca donde sus fuerzas se reagruparon con la intención de hacer frente al ejército imperial comandado por Soult y el rey José, al que se había unido Clausel. El 14 de noviembre los franceses cruzaron el Tormes al sur de Salamanca con la intención de cortar la retirada del ejército de Wellington que, puesto en peligro, inició una desastrosa retirada hacia Ciudad Rodrigo, en medio de continuos ataques y escaramuzas que tiñeron de sangre los caminos que conducían a Portugal⁷³.

En estas circunstancias es lógico pensar que Goya permaneciera en Piedrahíta durante el mes de noviembre de 1812, a la espera de noticias. Mientras, José I hacía su entrada en Madrid el 3 de diciembre con un talante muy poco conciliador con aquellos que habían colaborado con los aliados. Obligó a firmar una declaración jurada de retractación a los Grandes de España, a los títulos y a todos los funcionarios civiles que habían continuado en el ejercicio de sus funciones durante los meses de ocupación británica de la capital, medida clara está que afectaría a Goya⁷⁴. Una ola de represión que llegó a los que habían contribuido a la causa española en forma de secuestros, multas e incautación de bienes.

⁷² BUENADICHA AVEZUELA, Esteban, «Piedrahíta...», pp. 265-301; y GONZÁLEZ CASTRO, Daniela, *La Guerra...*, pp. 23-92.

⁷³ La retirada británica del otoño de 1812 se puede seguir con cierta precisión, en ESDAILE, Charles, *La guerra de la Independencia. Una nueva historia*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 468-473.

⁷⁴ *Gaceta de Madrid*, 29 de diciembre de 1812, en MERCADER RIBA, Juan, *José Bonaparte rey de España 1808-1813. Historia externa del reinado*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971, p. 361.

Si retomamos el testimonio de Fernando de la Serna, entra dentro de lo posible que el pintor recibiera alguna comunicación de su hijo, conocedor de su paradero, conminándole a regresar a Madrid ante las amenazas de las autoridades francesas. Y es muy probable que volviera a la capital a lo largo del mes de diciembre pues el 2 de enero de 1813 firmó en Madrid una carta dirigida al secretario de su ayuntamiento informándole que había cumplido el encargo de descubrir el retrato de José I en el cuadro de la «Alegoría de Madrid»⁷⁵.

6. Leocadia, otra vez.

Quedan muchas incógnitas por desvelar sobre esta supuesta huida de Francisco de Goya a Piedrahíta. La principal pasa por conocer si afrontó esta aventura en solitario o acompañado. Ninguna información emanada de los documentos analizados en este estudio permite ni tan siquiera vislumbrar la presencia de Leocadia Zorrilla (fig. 4) en la vida del pintor en este atribulado año de 1812. Menos probable es que la joven, madre por aquel entonces de un niño de menos de 2 años, Guillermo, pudiera haberle acompañado en la precipitada huida de Madrid. El nacimiento de Rosario en el domicilio conyugal de la calle Mayor dos años después y su inscripción en el libro de bautismo de la parroquia de San Ginés como hija de Isidoro Weiss, avalaría una reconciliación de la pareja o en su caso el mantenimiento de las apariencias⁷⁶.

A partir de ahí no se ha podido relacionar la separación del matrimonio Weiss con el inicio de la convivencia entre Goya y Leocadia, aunque la mayor parte de los autores que han tratado el tema creen que ésta debió de comenzar después de 1814 y antes de 1821⁷⁷. Tampoco se ha aclarado la naturaleza de esta convivencia que pudo ser, hasta que no se demuestre lo contrario, una simple cohabitación basada en el beneficio de las tres partes: Goya, a las puertas de la vejez y con la salud quebrantada, conseguía la ayuda necesaria de una ama de llaves; su hijo Javier se descargaba de esta tarea al tiempo que tenía bajo su control las propiedades de su padre⁷⁸; y Leocadia, desamparada y con dos hijos a su cargo, se procuraba una salida honrosa a su situación personal.

Dicho todo esto, desde el rigor histórico que marcan los documentos, no hay que dejar de lado algunos indicios que podrían señalar en otra dirección. Como se adelantó más arriba, Goya utilizó el recurso de la memoria testamentaria que se menciona en una de las

⁷⁵ Trabajo realizado por Felipe Abas, según cuenta el mismo Goya, en la segunda carta enviada ese mismo día al secretario del ayuntamiento, en *Diplomatario...*, pp. 367-368.

⁷⁶ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «La partición...», p. 146.

⁷⁷ A los 7 años Rosario aprendía dibujo con Goya, según el artículo necrológico dedicado a la pintora, por RASCÓN, Juan Antonio, «Necrología Doña Rosario Weiss», *Gaceta de Madrid*, (Madrid), (23-IX-1843), pp. 3-4.

⁷⁸ Resulta pues una conjetura difícil de mantener que Javier Goya solicitara en 1814 el traslado de la partición y marcara con una X los cuadros de su propiedad por miedo a la supuesta presencia de la Weiss en casa del pintor, como bien explicara en su momento CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «La partición...», p. 142.

cláusulas del testamento de 1811. Lo hizo al final de sus días, según se revela en una interesante carta que Leandro Fernández de Moratín envió a Leocadia Zorrilla desde París el 7 de mayo de 1828, pocos días después de la muerte del pintor:

«Es muy interesante que vean en Madrid si se habla de Ustedes en el testamento; aunque yo recelo mucho que no diga palabra; según la incertidumbre y variedad con que le oí hablar de esta materia, según el buen ò mal humor que tenía. Por eso le exorté à hacer aquel papel escrito y firmado de su mano (que un escribano hubiera autorizado después) y V. en un momento de cólera le hizo pedazos. En fin, Dios quiera que les haya dejado à Ustedes algo, y las libre de perecer»⁷⁹.

La citada carta fue enviada en respuesta a una anterior escrita por Leocadia Weiss desde Burdeos el 28 de abril de ese mismo año, en la que narraba a su interlocutor la agonía y muerte del pintor. En ella afirmaba sobre las intenciones del moribundo que «quiso hacer testamento, decía, en nuestro favor, y respondió su nuera que ya le tenía echo»⁸⁰. La nuera, claro está, era Gumersinda Goicoechea que unos días antes se había presentado en Burdeos con su hijo Mariano Goya, a la espera de su marido Javier Goya, que no tardaría en llegar.

Estos acontecimientos tan poco edificantes reflejan las aspiraciones contrapuestas de las «two families» de Goya, en términos estrictamente notariales⁸¹. Su hijo no quería ver alterado el testamento de 1811, en el que había sido declarado heredero universal de los bienes de su madre, ya cobrados, y de su padre. Leocadia Weiss, por su parte, había destruido una memoria testamentaria en la que tal vez el pintor le dejaba algún dinero por la fidelidad demostrada en los últimos años de su vida. Ya advertimos más arriba la dependencia de las memorias con respecto de los testamentos ya dictados y la imposibilidad de introducir en aquéllas disposiciones relativas a la institución del heredero. Dicho de otro modo. El pintor no podría haber nombrado nuevos herederos de sus bienes en la citada memoria, por ejemplo, a Guillermo y Rosario Weiss, cuya paternidad ha sido puesta en duda por diferentes autores. Para haber reconocido a estos supuestos hijos tendría que haber dictado un nuevo testamento, cosa que nunca hizo a pesar de la presión ejercida por Leocadia⁸²; bien porque no quiso reconocerlos o bien porque no tenía nada que reconocer. La primera opción no encajaría —y esto es opinión— con el amor paterno que Goya siempre expresó a su hijo Javier

⁷⁹ La carta se conserva en el Museo Cerralbo de Madrid, Fondo de manuscritos de la biblioteca, inv. 28027, en REUTER, Anna, «Goya no se olvidó de Leocadia: una carta inédita de Moratín», *Boletín del Museo del Prado*, (Madrid), n.º 44 (2008), pp. 69-72.

⁸⁰ *Diplomatario...*, p. 512.

⁸¹ BROWN, Jonathan, «“I Am Still Learning”: Goya’s Last Works, 1824-1828», en *Goya’s Last Works*, Nueva York, The Frick Collection, 2006, p. 28.

⁸² Así, el viaje a Madrid del pintor en 1827 se entendería como un intento de protocolizar un nuevo testamento, empujado por Leocadia Weiss, aunque no un codicilo, según BROWN, Jonathan, «“I Am Still...”, pp. 28-29. Sobre esta escapada y tal vez una segunda, ver BATICLE, Jeannine, «La pintura de Goya en París y Burdeos, 1824-1828», en *Goya y Moratín [en Burdeos, 1824-1828]*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, pp. 46-48.

incompatible con el desdén demostrado a estos supuestos hijos nacidos de una relación con Leocadia, más aún cuando el pintor demostró en vida un gran cariño hacia Rosario. Parece más bien que consideraba que no existía ninguna relación de consanguinidad por lo que no tenía ninguna obligación hacia ellos. A no ser, claro está, que hubiera dudas al respecto planteadas por su madre.

Apéndice documental

A. Carta de pago y recibo de dote otorgado por Francisco de Goya en favor de su mujer María Josepha Bayeu (Madrid, 24 de julio de 1773).

Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, pr. 20.245, fs. 55-57.

[f. 55 r.^o]

*Carta de pago, y recibo de
Dote, q.^e otorgo, d.ⁿ Fran.^{co}
Goya, en favor de d.^a Maria
Josepha Bayeu*

Julio 24 de 1773

En la villa de Madrid a veinte y quatro de Julio de mil setecientos setenta y tres ante mi el Es.^{mo} y testitos d.ⁿ Fran.^{co} Goya vezino de la ciudad de Zaragoza, de donde es natural, y residente a el presente en esta Corte, hijo legitimo de d.ⁿ Joseph Goya, natural de la misma ciudad, y d.^a Gracia Lucientes, que lo es de Fuentetodos, de la jurisdiccion de Zaragoza: Dijo, que para mejor servir a Dios nro s.^{or} ha honra, y gloria suya, tiene tratado casar, y velar, ynfacie ecclesie según orden de nra s.^{ta} Madre Yglesia, y para lo que han precedido las tres proclamas, que el s.^{to} concilio de trento dispone, con d.^a Maria Josepha Bayeu, vezina de esta Corte, y natural de la ciudad de Zaragoza, hija legitima, de d.ⁿ Ramon Bayeu que lo fue de la villa de Vielsa Reyno de Aragon, y de d.^a Maria Suvias, que asimismo lo fue de Zaragoza, ya difuntos; Y al tiempo, y quando se trató el referido matrimonio, se le ofrecio llebaria en dote la nominada d.^a Maria Josepha Bayeu, y como suos propios diferentes vienes alajas, y dinero, con calidad, de que a favor de esta se otorgue la carta de pago, y recibo de dote correspondiente, y conforme en esto el referido d.ⁿ Francisco Goya, poniéndolo en practica; Otorga, y confiesa recibe ahora de presente por Dote, y caudal de la citada d.^a Maria Bayeu su futura esposa, y p.^r mano de esta los vienes, Alajas, y dinero siguiente:

Primeramente un Bata de tafetán [f. 55 v.^o] pasado alistado, con flores guarnecida de la misma tela con blondas: un desaville: y una Basquiña negra de Mue de flores todo nuevo: en mil seiscientos, y veinte r.^s v.^{om}

<i>Una Bata de raso liso alistada, quasi nueva, en seiscientos r.^s vellón</i>	1.620
<i>Otra Bata de Mue verde zeledon asimismo quasi nueva, en quatrocientos y ochenta reales</i>	480
<i>Una Basquiña de Mue con medio forro a medio usar, en doscientos y cinq.^{ta} r.^s</i>	250
<i>Otra Basquiña de Mue mas usada, en doscientos r.^s</i>	200
<i>Un cabriole de raso liso negro en ciento y ochenta reales</i>	180
<i>Un desaville de lana color de s.ⁿ Antonio, en ciento, y quarenta r.^s</i>	140
<i>Un Baquero de Griseta de seda, en ciento y cinquenta reales</i>	150
<i>Un Zagalejo de cotonia, guarnezido de Muselina, en ciento y cinco r.^s</i>	105
<i>Un desaville de lienzo guarnecido en sesenta r.^s</i>	60
<i>Quatro Zagalejos usados, todos, en cien r.^s</i>	100

<i>Dos Zagalejos nuevos de coton, guarnecidos, en ciento y veinte r.^s</i>	120
<i>Doze camisas de cotanza a treinta y dos r.^s cada una, valen</i>	384
<i>Quatro pares de Enaguas nuevas, a treinta y dos r.^s cada una</i>	128
<i>Dos pares de Enaguas de crea algo usadas, a veinte r.^s cada una</i>	40
<i>Dos justillos de cotanza, diez y seis r.^s</i>	16
<i>Diez y ocho pares de calzetras nuevas a diez r.^s cada par</i>	180
[f. 56 r.]	
<i>Ocho Pañuelos de Musulina, y cambray, a ocho r.^s cada uno</i>	64
<i>Quatro Pañuelos de faltriguera de china y cambray todos en sesenta y cinco r.^s</i>	65
<i>Dos Delantales de Musulina, guarnecidos, en noventa r.^s</i>	90
<i>Un par de vuelos de blonda de Francia con su corbata y escote, en doscientos y setenta reales</i>	270
<i>Un Par de Buelos usados de Antolas, y blondas, en quarenta r.^s</i>	40
<i>Un Pañuelo de Antolas guarnecido de blonda, en quinze r.^s</i>	15
<i>Otro de Gasa pintado nuevo, en ocho r.^s</i>	8
<i>Una Mantilla de sarga de seda negra guarnecida de encaje, en setenta y cinco r.^s</i>	75
<i>Un collar, y pendientes, imitados a nacar en cinquenta r.^s</i>	50
<i>Quatro collares, y unos pendientes de perlas, todo en veinte r.^s</i>	20
<i>Una cofia de color de caña, veinte y quatro r.^s</i>	24
<i>Un corazon de Piedra Ynga guarnecido de oro, en sesenta r.^s</i>	60
<i>Un Aderezo de piedras de Francia, q.^o se compone, de pieza de garganta, pendientes, evillas, ganchos, pulseras, y alfiler para el Pelo en setecientos treinta reales</i>	730
<i>Un par de evillas con dos ganchos de plata, en sesenta reales</i>	60
<i>Dos pares de medias de seda blancas con ligas, en setenta y ocho r.^s</i>	78
[f. 56 v. ^o]	
<i>Quatro pares de medias de seda usadas, a quinze r.^s cada una</i>	60
<i>Dos delantales uno de tafetán, y otro de gasa negros, guarnecidos de blonda, en quarenta r.^s</i>	40
<i>Quatro escofietas nuevas guarnecidas en ciento y cinquenta r.^s</i>	150
<i>Tres pañuelos de gasa, una manteleta, y varios fuegos de lazos de cinta nuevos todo en sesenta r.^s</i>	60
<i>Una Mantilla, y seis pares de vuelos de Musulina usados, en sesenta r.^s</i>	60
<i>Un Abanico de China, en sesenta r.^s</i>	60
<i>Dos Abanicos usados en quarenta reales</i>	40
<i>Tres pares de Guantes de punto de malla en quarenta r.^s</i>	40
<i>Otros dos de seda usados en treinta y quatro reales</i>	34
<i>Un Par de mitones de seda, guarnecidos de blonda, diez r.^s</i>	10
<i>Dos pares de Zapatos de seda en quarenta y ocho reales</i>	48
<i>Dos pares de Zapatos algo usados unos de seda, y otros de castor</i>	
[f. 57 r. ^o]	
<i>en veinte y quatro reales</i>	24
<i>Un cofre nuevo, en noventa y dos reales</i>	92
<i>En Dinero quinze mil reales de vellon</i>	15.000
	22.120

De forma que las partidas, y vienes antecedentes, importan veinte y dos mil ciento y veinte reales de vellón, los quales han sido, tasados y baluados por Personas inteligentes, a satisfacción de una, y otra parte, y todo lo pasó a la suya el otorgante Real y efectivamente, y de la entrega, y recibo, Yo el escribano doy fé, por haberse hecho en mi presencia, y de los testigos Ynfrascriptos, de cuya cantidad el nominado d.ⁿ Francisco Goya, otorga tan bastante carta de pago, y recibo de Dote, qual combenga a favor de la citada su futura esposa, los quales dos veinte y dos mil ciento, y veinte reales de vellon, se obliga, a tener de prompto, y manifiesto, siempre que el matrimonio se disuelva por muerte divorcio, u otro qualesquiera de los casos prevenidos por dro, y entonces lo restituirá todo a quien sea parte lexitima, sin aguardar termino, ni plazo alguno, en las mismas especies, que lo ha recibido, y en su defecto [f. 57 v.^o]

el valor de cada clase de vienes, y si estos, al tiempo de la restitución estuviesen deteriorados pagará el menos valor, y deterioración que tuvieren, y a ello consiente se le apremie por todo rigor de derecho: Y al cumplimiento de todo lo relacionado obliga todos sus vienes muebles, y raizes, presentes, y futuros, y da poder a las Justicias, y Juezes de S.M. (q.^e Dios g.^e) y sean competentes para que a ello le compe-lan, como por sentencia pasada en autoridad de cosa Juzgada, renuncia su propio fuero jurisdiccion, y domicilio, y la ley si como enerit de jurisditione onium judicum, y todas las demás Leyes fueres, y dros de su favor con la que prohíbe la General en forma; en cuya firmeza asi lo otorgó y firmo a quien yo el Es.^{mo} doy fe conozco siendo testigos D.ⁿ Joseph Escorcion: D.ⁿ Jacinto Gomez y Ramon Lavera: vez.^s y residentes en esta Corte =

[Firmado] Fran.^{co} Goya

[Firmado] Ante mi Pedro Alvarez de Aguirre

B. Testamento de Josefa Bayeu (Madrid, 3 de mayo de 1801).

Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, pr. 20.824, fs. 186-187 r.^o

[f. 186 r.^o]

*Testam.^{to} de d.^a Josefa Baieu,
muger lex.^{ma} de d.ⁿ Fran.^{co} Goya*

En 3 de Mayo de 1801

En el nombre de Dios todo poderoso amen: Sepase por este testam.to como Yo d.^a Josefa Baieu, mujer lex.^{ma} de d.ⁿ Fran.^{co} Goya Pintor de Camara de S.M., vecina de esta Corte y natural de la Población de Fuentetodo, Arzobispado de Zaragoza hixa lex.^{ma} y de lex.^{mo} matrimonio de d.ⁿ Ramon Baieu, y de d.^a Maria Subias ya difuntos, vecinos que fueron de la Ciudad de Zaragoza: Hallandome enferma en Cama, pero en mi juicio memoria y entendim.^{to} natural, y con la reflexión y conocim.^{to} que se requiere p.^a este acto, creyendo como firmem.^{te} creo en el misterio de la SS.^{ma} Trinidad, Padre, hixo y Espiritu Santo, que son tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y en todo lo demás que nos enseña, cree y confiesa nra Santa Madre Yglesia, Catolica, Apostolica Romana, vaxo de cuya fé y creencia he vivido y protexto vivir y morir como fiel y catolica cristiana, temerosa de la muerte, que es indubitable a toda criatura, y su hora y modo ignorado, para estar prevenida quando llegue invoco por mi intercesora, y Abogada a Maria SS.^{ma} Reyna de los Angeles Madre de Dios: y S.^{na} nra, al Santo Angel de mi guarda, santos de mi nre y devocion y a los demas de la Corte celestial p.^a que intercedan con su divina Magestad me perdone mis culpas pecados y lleve a gozar mi Alma a la gloria eterna; vaxo de cuya protestación e invocación paso a ordenar mi testamento en la forma siguiente:

Lo primero encomiando mi Alma a Dios nro s.^{or}, y el cuerpo mando se restituya a la tierra, el qual cadáver es mi voluntad sea amortajado con el havito de s.ⁿ Fran.^{co} de Asis, y sepultado en la Yglesia de donde fuese Parroquiana al tiempo de mi fallecim.^{to} y en orden a lo demás de mi Entierro

[f. 186 v.^o]

Exequias y funerales lo dexo a la prudencia y arbitrio de mis testamentarios para que lo dispongan según tuvieran por conveniente.

Es mi voluntad se celebren por mi Alma e intención doscientas misas rezadas con la limosna de quatro r.^s v.ⁿ por cada una y sacada la quarta Parroquial, las demás se diran por los sacerdotes regulares, ò seculares q.^e pareciere a mis Albaceas.

A las mandas forzosas y acostumbradas que lo son los Santo Lugares de Jerusalem, redempcion de cristianos cautivos y los R.^s Hospitales gral y Pasion de esta corte, quiero se les den por una vez treinta r.^s v.ⁿ p.^a que se repartan entre todas con igualdad, con los quales las desisto, quito y aparto del dro y acción q.^e podrían tener a mis bienes.

Declaro que del matrimonio que tengo celebrado según orn de nra s.^{ta} Madre Yglesia, con el referido d.ⁿ Fran.^{co} Goya he tenido varios hixos, de los quales solo me ha quedado d.ⁿ Fran.^{co} Goya y Baieu que se halla en la menor edad, pues los demas han fallecido.

Nombro por mis Albaceas y testamentarios, al expresado d.ⁿ Fran.^{co} Goya mi marido, a d.ⁿ Marcos del Campo, y a d.ⁿ Pedro Ybañez, aquel mi hermano político, y este sobrino, a quienes y a cada uno insolidum doy todo mi poder, y facultad cumplida, p.^a que después de mi fallecim.^{to} entren y se apoderen de mis bienes, y de lo mejor y más bien parado de ellos cumplan y paguen lo que dexo dispuesto y ordenado en este testam.to, cuyo cargo quiero las dare el año del Albazeazgo, y el demás tiempo necesario q.^e desde luego les prorrogo en amplia forma.

Y en el remanente que resultare quedar de todos mis bienes dros y acciones y futuras subcesiones q.^e por qualq.^r titulo me puedan tocar y pertenecer instituyo y nombro por mi único y universal heredero al referido d.ⁿ Fran.^{co} Goya Baieu mi hijo

[f. 187 r.^o]

Para que todo lo que fuese lo haya goce y herede con la vendicion de Dios y la mia, a quien le encargo me encomiende; y en el caso de que el citado mi hixo fallezca antes q.^e yo no tuviese dos hixos si asi se verificase nombro por mi ultimo y universal heredero al mencionado d.ⁿ Fran.^{co} Goya mi marido.

Y por el presente reboco, anulo, y doy por cancelados y de ningun valor ni efecto todos los testamentos, poderes para hacerlos codicilos y demas disposiciones testamentarias q.^e anteriorm.^{te} hubiese echo y otorgado por escrito de palabra ò en otra forma p.^a que ninguna valga ni haga fé judicial ni extrajudicialm.^{te} sino es este testamento q.^r ahora ordeno, que se ha de entender por mi ultima voluntad en aquella via y forma q.^e mas haya lugar en dro: En cuyo testimonio asi lo digo y otorgo ante el pres.^{te} es.^{to} de Prov.^a, en esta villa de Madrid a tres de Mayo de mil y ochocientos uno, siendo testigos llamados y rogados, el s.^r d.ⁿ Martin de s.ⁿ Miguel, Mro de Novicios de s.ⁿ Basilio, d.ⁿ Felix Mozota: d.ⁿ Agustín Esteve: d.ⁿ Josef Oliden; y Pedro Gomez, vecinos y residentes en esta Corte: Y la otorg.^{te} a q.ⁿ yo el Imfro doy fé conozco lo firmó:

[Firmado] Josefa Bayeu

[Firmado] Ante mi Manuel Ysidro del Campo



(fig. 1) Francisco de Goya, *Alfabeto dactilológico para sordos*, 1812 (Instituto Valencia de Don Juan)



(fig. 2) Palacio del duque de Alba, Piedrahíta (foto del autor).



(fig. 3) Casa de José Somoza, Piedrahíta (foto del autor).



(fig. 4) Francisco de Goya, *Leocadia Zorrilla*, 1821-1824 (Biblioteca Nacional de España).

MÚSICA Y PINTURA – NO ES UN CLARINETE

María Dolores García Heredia, *Doctora en Historia del Arte, Catedrática de Música de Instituto*
mdoloresgheredia@yahoo.es

La Phillips Collection, en Washington, ocupa el edificio clásico, al final de la calle 21, en el noroeste de la ciudad. Reúne obras de El Greco, Goya, Corot, Courbet, Ingres, Renoir, Cézanne, Seurat, Manet, Van Gogh, Picasso, Braque, Juan Gris, Matisse, Bonnard, Miró, Mondrian, Schwitters, Archipenko y Kandinsky, entre otros, hasta alcanzar más de dos mil pinturas.

Del 30 de noviembre de 1988 al 16 de febrero de 1989, en el Centro Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid, tuvo lugar la exposición *Obras Maestras de la Colección Phillips. Washington*. Anteriormente había sido exhibida en Londres (19 mayo – 14 agosto 1988) y en Frankfurt (27 agosto – 6 noviembre 1988).

En dicha exposición llamó nuestra atención una naturaleza muerta de Georges Braque: *Nature morte avec raisins et clarinet*¹, 1927. 53,9 x 73 cm.

Se trata de una de las naturalezas muertas que Braque pintó durante la década de 1920 a 1930, período ya absolutamente personal.

La austeridad de su obra, en general, sin motivos autobiográficos o subjetivos, concentrada en el paisaje y la naturaleza muerta, condujo a nuestro artista a lo impalpable, el espacio y la unidad pictural. Atrás quedó el cubismo y *les papiers collés*; la época “en cordada” con Picasso.

“Il faut se laisser imprégner par les choses, disait-il à Dora Vallier, il faut les laisser devenir tableau quand elles voudront. On ne doit rien foncer”².

Pintor “... des vérités silencieuses, de la connaissance profonde et secrète”³, insiste una y otra vez en evocar la poesía de los objetos más cotidianos: vasos, pipas, tabaco, instrumentos, frutas.

¹ Bodegón con uvas y clarinete. El nombre del instrumento está en inglés en lugar de francés: *clarinette*. Así apareció en la exposición de Madrid y en el catálogo.

² “Es preciso dejarse impregnar por las cosas, le dijo a Dora Vallier, es preciso dejarlas llegar a ser cuadro cuando quieran. No se debe en absoluto meter prisa”. En DAIX, Pierre. *Braque avec Picasso*. Paris. Éditions de la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, 2013, p. 34.

³ “...de las verdades silenciosas, del conocimiento profundo y secreto”. LEAL, Brigitte. *Braque*. Paris. Éditions du Centre Pompidou, 2013, p. 54.

A diferencia de Picasso, hasta el momento en que Braque se unió al pintor español no había reflejado objetos musicales en ninguna de sus anteriores obras, circunstancia extraña puesto que era un buen intérprete aficionado. En su niñez había recibido clases de flauta y también tocaba el acordeón, el violín y el piano.

No obstante, será él quien primero refleje instrumentos musicales en sus tempranas obras cubistas y, diferenciándose también en esto de Picasso, la presencia musical en sus cuadros no disminuirá al final de esa etapa.

Los instrumentos musicales que introduce Georges Braque en sus lienzos no son el consabido objeto que acompaña a un retrato en el que se nos muestra una lánguida figura femenina o un conocido instrumentista o, como en el caso de Picasso, el elemento que busca reforzar la imagen de gente marginada. Por el contrario, Braque, en sus naturalezas muertas, los eleva a la categoría de únicos protagonistas.

Las primeras obras de Braque que contienen instrumentos musicales pertenecen a su etapa de cubismo analítico: *Violon et palette*⁴ y su "pendant" *Piano et mandore*⁵, ambas realizadas entre 1909 y 1910 (Nueva York. The Solomon R. Guggenheim Museum).

En la primera de ellas, hemos de destacar la reunión de una partitura musical y una paleta de pintor⁶. Es curioso, también, que haya representado en este lienzo, con total realismo, el clavo del que cuelga la paleta.

En *Clarinette et bouteille de rhum sur la cheminée*⁷ (1910-1911. Londres. Tate Gallery), ya vemos casi por completo y perfectamente definido, un oboe o un instrumento parecido como puede ser la dulzaina o la tenora. La lengüeta doble nos confirma que no es un clarinete. En este cuadro aparecen nuevamente letras mayúsculas aunque sin completar las palabras. ALSE correspondería, sin duda, al título de la partitura de un vals (valse en francés). Aunque el título del cuadro no hace referencia al violín, el lienzo está plagado de las volutas que rematan la cabeza de estos instrumentos. Dichas volutas van a ser también una constante en las obras de ese periodo, en el que aparecen tratadas desde una forma realista hasta una total esquematización, a manera de símbolo, en pequeñas formas en espiral.

El artista volverá a representar en 1912 un ¿clarinete? en un lienzo ovalado: *La clarinette* (Nueva York. Solomon R. Guggenheim Museum). No se puede ver con claridad la embocadura del instrumento pero creemos adivinar una lengüeta doble. Sí se nos muestra con nitidez la campana y el cuerpo; en éste último no están representadas las llaves. Por tanto, no se puede afirmar, con total certeza, que se trate de un clarinete.

⁴ Violín y paleta.

⁵ Piano y mandora.

⁶ Quizá Braque deseaba hacer patente el acercamiento entre sus dos pasiones: la pintura y la música.

⁷ Clarinete y botella de ron sobre la chimenea.

*Nature morte. Harpe et violon*⁸ (1911-1912. Düsseldorf. Kunstammlung Nordrhein-Westfalen Museum), posiblemente realizado en Céret donde Braque pasó el verano con Picasso, nos muestra fragmentos reconocibles del violín, como el mástil y la cabeza; las volutas inundan toda la superficie, algunas dotadas de volumen, otras son esquemáticas formas de caracol tan del gusto del pintor. Sin embargo, no nos es posible encontrar algún elemento del arpa. Lo que sí vemos, y con un tamaño considerable, es la boquilla de un instrumento de doble lengüeta.

En Céret, pintarán, codo con codo, los mismos motivos y las mismas figuras geometrizadas, utilizando un “camaïeu” de gris-beis que les llevará a alcanzar la cima del cubismo analítico.

En septiembre de 1912, en Sorgues, Braque comenzó a experimentar con “papiers collés”. De un año después es el “collage” *Nature morte avec tenora* (1913. Nueva York. Museum of Modern Art). Es la primera vez que aparece el término tenora.

Ese verano lo vuelve a pasar en Céret, con Picasso, Juan Gris y Max Jacob. El grupo se encontraba por las tardes en el Grand Café, a la sombra de los enormes plátanos. En Céret se verían rodeados de costumbres y elementos populares españoles, como corridas de toros, abanicos, sardanas⁹. Por ello, no es de extrañar que uno de los recuerdos que llevase consigo nuestro pintor al volver a París fuera el de una tenora, el instrumento indispensable en las coblas que acompañan la tradicional danza catalana.

A principios del verano de 1914, Braque, Picasso y Derain se reunieron en Sorgues. El 2 de agosto, André Derain y Georges Braque se subieron a un tren en la estación de Avignon para incorporarse a filas. Pablo Picasso les acompañó para despedirles.

La aventura cubista de ambos amigos quedó finalizada en esa fecha.

Braque, combatiendo en la Somme, el 11 de mayo de 1915 es alcanzado por la explosión de un obús, en Carency, cerca de Arràs. Gravemente herido, sería necesario hacerle una trepanación y fue desmovilizado. Tardó casi un año en recuperarse.

A su vuelta, no es a Pablo Picasso sino a Juan Gris a quien se aproximaría, emprendiendo una nueva etapa en la que extrae aspectos del cubismo pero sin limitarse a éste.

Durante los dos años siguientes apenas trabajó en tres ó cuatro cuadros y en los pocos que realizó en 1917, volvemos a encontrar sus asuntos predilectos: naturalezas muertas y algunas figuras humanas con instrumentos musicales.

El trabajo de Braque se somete pronto a la consigna de Cocteau: un “retorno al orden”. La figuración aparece ya en sus lienzos.

⁸ Naturaleza muerta. Arpa y violín.

⁹ Desde 1958 viene celebrándose anualmente en Céret el Festival Internacional de la Sardana.

Hasta finales de los años treinta, el artista va a continuar con su trabajo metódico a través de la naturaleza muerta desprovista de cualquier connotación simbólica. Inventa un mundo nuevo, presta renovada atención a los asuntos más sencillos y reaviva la representación natural del objeto.

De finales de esa época son las naturalezas muertas en las que Braque encadena cortinas o manteles, en rojo, rosa, amarillo, malva o azul; todas ellas con un destacado colorido. El espacio se hace al mismo tiempo táctil y visual.

En *Nature morte avec raisins et clarinet* [ILUSTRACIÓN 1] llama la atención la superposición de superficies.

En último plano vemos una pared gris que se transforma en negra en el ángulo superior derecho. A continuación, a modo de alfombra, una superficie beis pergeñada de pequeñas líneas curvas que pretenden darle volumen. Vemos, también, dos paneles azules; de frente, el primero y más grande, podría tener oculta la zona que imita la madera y que vemos a la izquierda en el otro, más pequeño, en el que se inserta el borde de la mesa. A la derecha se repite el panel azul y sobre él descansa una servilleta blanca o paño plisado. Dichos paneles dan la impresión de ser las alas de una mesa plegable.

A la izquierda del frutero, vemos una copa de color gris cubierta por una especie de posavasos consistente en un cuadrado blanco con un gran punto central negro. Este elemento se repite apoyado en el panel izquierdo de la mesa.

En el centro del lienzo, las frutas y el instrumento sobre el frutero gris oscuro. No es solo un racimo de uvas el que hay sobre éste; a su izquierda, una pera le acompaña.

Todos están perfilados con un ancho trazo negro que les otorga volumen. Tras ellos, aparece la parte superior de un instrumento de viento.

Diferentes manchas negras que pretenden simular sombra, dan oscuridad al conjunto.

La zona inferior del cuadro está más iluminada.

Un cestillo, con el asa abatible, tapa una gran parte del tubo del instrumento. Es curioso que nuestro artista haya elegido el mismo color beis para ambos (¿pretendería imitar el boj o el granadillo?). La campana del instrumento aparece apoyada en el borde de la mesa.

El racimo de uvas que contiene el cestillo está casi cubierto por un ligerísimo paño blanco. Las líneas con que se perfilan estos objetos son casi imperceptibles, si bien, la sombra negra los potencia.

El volante de un paño negro con lunares rosas lo vemos prolongado en la parte superior, junto a la embocadura del instrumento, mientras que un tapete verde cubre la superficie de la mesa. Otra servilleta doblada ocupa el extremo inferior derecho.

Ahora bien, el instrumento de viento-madera de lengüeta doble: ¿es una tenora? ¿es un oboe? ¿es una gralla?

La tenora, como los oboes, tiene su origen en la chirimía o antigua dulzaina. Su inmediata antecesora es la *gralla*, aeréfono similar a la dulzaina propio de la música popular catalana. Concretamente, la tenora proviene de la *gralla dolça*, que va provista de llaves a diferencia de la *gralla seca* que carece de ellas.

La *gralla* participa con su sonido y el del *tamborí* en muchas de las manifestaciones populares de Cataluña; entre otras, acompaña a la célebre construcción de los *castells* humanos. El nombre de *dolçaina* y el de *gralla* vendrían dados por la sonoridad dulce de la primera y la más seca y áspera de la segunda, parecida al canto del grajo.

Como las *grallas* y los oboes, la tenora posee una lengüeta doble (en catalán *inxà*), más ancha y corta que la de aquéllos, que permite poner en vibración la columna de aire en el interior del tubo. La *inxà* va adosada igualmente a un pequeño tudel recto (en catalán *tudell* o *broquet*). El tubo, de forma cónica, termina en una campana de metal y es más largo que el de los oboes.

Se cree que el nombre de tenora podría derivar del de *xeremia tenor*.

En China existe un instrumento similar a la tenora llamado *suona* que se utiliza muy frecuentemente en la música popular, en las representaciones teatrales y en las bandas de los desfiles. Posee un sonido poderoso y penetrante, parecido al de nuestras trompetas, si bien, no posee la boquilla de éstas, sino que produce el sonido por medio de una lengüeta diferente a la del oboe, pues las cañas no están separadas sino que se trata de una especie de caña o paja tubular similar a la que se utiliza para beber pero de mayor tamaño y aplastada. El tubo es de madera y finaliza, como la tenora, en un pabellón muy abierto de metal.

El creador de la tenora moderna, provista de trece llaves y con la campana metálica, fue el constructor Andreu Touron, nacido en Perpiñán, en 1815.

El instrumento pasaría a ser el primordial de las coblas catalanas, junto con el *tible*, semejante a la tenora pero algo más pequeño que ésta, el *flabiol* y el *tamborí*.

Si el instrumento de nuestro cuadro fuera un oboe, éste sería un oboe popular, de una sola pieza y con seis agujeros, sin ninguna llave. Su más antiguo antecesor es el helénico *monaulos*. Por Europa se extendió a lo largo del siglo XIII en forma de caramillo o chirimía. Es uno de los instrumentos favoritos en las festividades al aire libre¹⁰.

En Francia, derivado del *chalumeau* medieval, se utilizaba el oboe en dos versiones: el oboe popular, de una sola pieza, con seis agujeros y ninguna llave y el oboe de orquesta.

¹⁰ En 1618, Praetorius enumera una lista de siete chirimías distintas. De éstas solo subsisten el oboe y el corno inglés, mientras que el oboe de amor se usa excepcionalmente en nuestros días, salvo en el caso de la música antigua.

Este último fue admitido, en 1651, en la corte de Louis XIV. Philidor, gran virtuoso de los instrumentos de viento, pasó a formar parte de *La Grand Ecurie*¹¹; enseguida, la *Grand bande des hautbois*¹² alcanzó la más grande celebridad.

La estrecha colaboración con Jean Hotteterre y con Jean-Batiste Lully dio lugar al oboe articulado en tres piezas, con tres llaves, que seguramente fue probado en los *ballets de cour*¹³. No obstante, la referencia más fiel de su primer uso es en la ópera *Pomona*, de Robert Cambert, estrenada en 1671, cuya partitura ha sobrevivido sólo parcialmente.

A lo largo de los dos siglos siguientes, el instrumento sufrió algunos cambios: el estrechamiento progresivo del pabellón, que en 1770 alcanzaba, prácticamente, las dimensiones propias de nuestro actual instrumento y aunque poseía seis llaves, su sistema de fijación no era muy bueno. De ese momento, tenemos un lienzo de Johann Zoffany, *El oboísta*, 1772. Colección privada. [ILUSTRACIÓN 2] donde podemos apreciar gran parte del tubo con sus secciones marcadas con una arandela, y la boquilla con su caña doble.

En Francia se había adoptado, además, una boquilla mucho más estrecha que la utilizada hasta entonces, de dimensiones parecidas a las de nuestro corno inglés, que no es otro que el gran oboe en fa (el alto del oboe). De este último existían dos tipos diferentes, uno de ellos denominado por Bach *Corno da caccia*¹⁴. Uno de los dos modelos estaba doblado formando un ángulo: de donde el nombre de *corps anglé*¹⁵ se convertiría pronto, por corrupción, en *cor anglais*¹⁶. En 1839, Henri Brod le daría su forma definitiva: recto y con un pabellón piriforme.

El oboe de amor en la, tuvo también dos formas, actualmente la que se utiliza es la de pabellón piriforme.

Pero, volvamos a nuestro cuadro.

Sin duda, el instrumento que ha representado Georges Braque estaría entre la gralla y el oboe. Se trataría de una *gralla seca*, pues el pabellón de la tenora está hecho de metal y el tubo de la primera, como ya se ha dicho, carece de llaves.

En cuanto al oboe, éste sería un instrumento parecido al que Brueghel el Viejo y Rubens nos muestran, junto a una *lira da braccio*, en *Los sentidos corporales: el oído* (Detalle) 1395. Madrid. Museo Nacional del Prado. [ILUSTRACIÓN 3]

¹¹ La Gran Cuadra.

¹² Gran banda de oboes.

¹³ 13. Ballets de corte.

¹⁴ Cuerno de caza.

¹⁵ Cuerpo angulado.

¹⁶ Cuerno inglés. GOURDET, Georges. *Les instruments à vent*. Paris. Presses Universitaires de France, 1985, p. 39.

Braque ha dado a las cañas un tamaño un tanto exagerado, pero ello demuestra claramente que se trata de un instrumento de lengüeta doble, lo que le imposibilitaría, rotundamente, ser un clarinete. (Seguramente fue el galerista quien puso el título al cuadro).

Es preciso señalar la gran agilidad del oboe. Así lo escuchamos en el “Saltarello” de la *Sinfonía Italiana* de Mendelsshon. También, su elocuencia expresiva. Puede ser doloroso como en la “Marcha fúnebre” de la *Sinfonía heroica*, o jovial en la “Ronda de los campesinos” de la *Sinfonía pastoral*, ambas de Beethoven; militar en el 2º movimiento de la 9ª *Sinfonía “La Grande”* de Schubert; quejumbroso y pastoral en la “Escena en los campos” de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz; trágico en la ópera *Carmen*, y lírico y tierno en el gran solo del Adagio de la *Sinfonía en do* de Bizet, al igual que en el solo del movimiento lento del *Concierto para violín y orquesta* de Brahms. Doliente e ingenuo en el tema de *Mélisande* de Debussy; malicioso en *La rueca de Omfala* de Saint-Saëns; o evocador de atmósferas orientales en *Escalas* de Ibert.

Y no debemos olvidar la literatura específica para este instrumento como, entre otros: los *Conciertos para oboe y orquesta de cuerdas* de Albinoni; los *Once conciertos para oboe y orquesta de cuerdas* de Vivaldi; el *Concierto para oboe y orquesta de cuerdas* de Marcello; el *Concierto para oboe y orquesta* de Johann Sebastian Bach; los *Seis conciertos para oboe y orquesta* de Haendel; el *Concierto para oboe y orquesta de cuerdas* y el *Divertimento K. 251 para oboe y orquesta* de Mozart; el *Concierto para oboe y orquesta* de Richard Strauss; el *Concierto para oboe y orquesta de cuerdas* de Vaughan-Williams; el *Concierto para oboe y orquesta* de Milhaud.

Braque convirtió la naturaleza muerta en un instrumento privilegiado de su reflexión sobre el espacio del cuadro, en una metáfora de la pintura. Los *guéridons*¹⁷ reflejan tanto su subjetividad como la objetividad de un entorno cotidiano.

«Il faut dépasser la barrière de la distance intellectuelle pour vibrer avec Braque au fil d’une création intime, orchestrée comme un poème symphonique, aux compositions raffinées sauvées de la monotonie par leur souffle lyrique et leur aspiration spirituelle»¹⁸

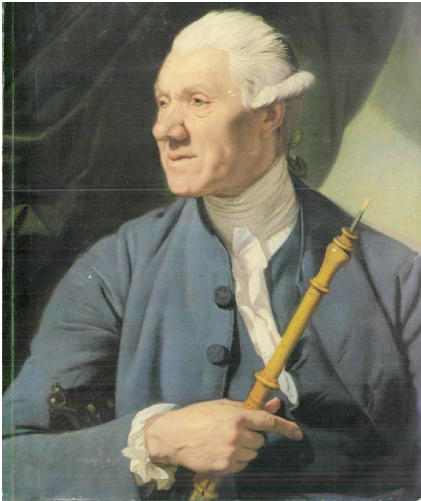
¹⁷ Veladores.

¹⁸ “Es preciso superar la barrera de la distancia intelectual para vibrar con Braque a lo largo de una creación íntima, orquestada como un poema sinfónico, de refinadas composiciones salvadas de la monotonía por su aliento lírico y su aspiración espiritual”. LEAL, Brigitte: *Braque*. p. 5.



ILUSTRACIÓN 1.

Nature morte avec raisins et clarinet. Georges Braque. 1927. Colección Phillips. Washington.
<https://www.google.es/search?q=Braque+Nature+morte+avec+raisins+et+clarinet&tbas=0&tbn=isch&tbas=0&source=Int&sa=X&ved=0ahUKEwjhufmLwvPYAhUP36QKHfZA7EQpwUIHg&biw=1366&bih=599&dpr=1>



ILUSTRACION 2.

El oboísta. Johann Zoffany. 1772. Colección privada.

<https://www.google.es/search?q=the+oboist+zoffany+im%C3%A1genes&tbn=isch&source=Int&tbs=sur:fc&sa=X&ved=0ahUKEwi-juLDwvPYAhVI46QKHfY-3zAEwQpwUIHg&biw=1366&bih=599&dpr=1>



ILUSTRACION 3 *Los cinco sentidos : El oído*. (Detalle). Bruegel el Viejo y Rubens. 1395. Madrid. Museo Nacional del Prado.

https://www.google.es/search?q=el+oído+Bruegel+im%C3%A1genes&tbas=0&tbn=isch&tbas=0&source=Int&sa=X&ved=0ahUKEwjS-qK2Xw_PYAhUC16QKHZ6VDBwQpwUIHg&biw=1366&bih=599&dpr=1#imgrec=1ayCF2-7Dc-Q0xM:&spf=1516897413565

EL PINTOR GIUSEPPE GHEZZI (1634-1721), LECTOR DE LA VITA DI MICHEL- LAGNOLO BVONARROTI DE ASCANIO CONDIVI EN EL EJEMPLAR DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA.

David García López, Universidad de Murcia

davidgl@um.es

La Biblioteca Nacional de España conserva un singular ejemplar de la *Vita di Michelagnolo Bvonarroti raccolta per Ascanio Condivi* – obra publicada en Roma en 1553 – anotado por el pintor italiano Giuseppe Ghezzi (Comunanza, 1634-Roma, 1721)¹ (fig. 1). Ghezzi es bien conocido no sólo como artista sino como dominador del ambiente cultural y pictórico romano a partir del último cuarto del siglo XVII y, especialmente, durante el papado de Giovanni Francesco Albani, Clemente XI (Urbino, 1649-1721), Sumo Pontífice romano desde 1700².

Giuseppe Ghezzi había nacido en una pequeña población de Las Marcas y era hijo del también pintor, arquitecto e ingeniero, Sebastiano Ghezzi (c.1580-1647)³. Tras una primera formación artística junto a su padre, la carrera de Giuseppe fue verdaderamente singular en su tiempo, pues dirigió su atención hacia el derecho, tal y como era tradicional en su familia materna. Estudió Leyes y Filosofía en Fermo, llegó a Roma en 1651 para ejercer como notario y se convirtió en notario apostólico en 1671⁴. No por ello abandonó la pintura sino que su actividad como artista se desarrolló en el ámbito privado y por el paulatino envío de pinturas a su tierra natal. Su primer encargo público no tuvo lugar hasta 1672, cuando el artista tenía ya 38 años de edad: la *Madonna del Suffragio con le anime del Purgatorio* para la Iglesia romana de Santa Maria del Suffragio en la Via Giulia⁵.

Fue en esos años cuando poco a poco fue abandonando su actividad como notario para dedicarse por completo a las actividades artísticas. No sólo como pintor sino como au-

¹ *Vita di Michelagnolo Bvonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, Roma, Antonio Blado, 1553; Biblioteca Nacional de España, Sig. BA/1079; ya señalé la existencia de este singular ejemplar en la introducción GARCÍA LÓPEZ, DAVID, «Miguel Ángel entre mito y biografía», en CONDIVI, Ascanio, *Vida de Miguel Ángel*, ed. David García López, Madrid, Akal, 2007, p. 30, nota nº 112.

² PANGRAZI, Tiziana, *Estetica e accademia: la retorica delle arti in Giuseppe Ghezzi (1634-1721)*, Roma, Nuova Cultura, 2012.

³ SEMENZA, Giuseppe, «Sebastiano Ghezzi», en DE MARCHI, Giulia, (dir.) *Cat. Exp., Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del Barocco*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 7-19.

⁴ FARAGLIA, R., «Ghezzi, Giuseppe», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. nº 53, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999, pp. 677-681.

⁵ COSTANZI, Costanza -MASSA, Marina -MONTEVECCHI, Benedetta (dirs.), *Cat. Exp, I Ghezzi nelle Marche. Guida alle opere*, Venezia, Marsilio, 1999.

téntico *connoisseur* del arte de su tiempo, continuo consejero de importantes personajes del panorama romano. En 1674 la Academia de San Lucas lo acogía como miembro. Su doble formación, artística y jurídica, le convirtieron en su secretario perpetuo hasta 1718. Otras instituciones también reclamaron a Ghezzi. La *Arciconfraternità dei Marchigiani* lo convirtió en su “festariolo” y durante cuarenta años organizó las muestras de cuadros en la iglesia de San Salvatore in Lauro, mientras durante treinta y cinco estuvo implicado en la *Compagnia dei Virtuosi del Pantheon*. Incluso la *Accademia dell’Arcadia* lo admitió como socio en 1705 y como miembro del colegio en 1708. Todas estas instituciones eran el referente artístico de la comunidad romana, por lo que el rol de Ghezzi fue fundamental para entender el pensamiento artístico de toda una época⁶. La llegada al papado de Clemente XI le catapultó aún más, puesto que el Pontífice le encargó la renovación de la Academia de San Lucas con el objetivo de convertirla en el nudo central de la vida cultural del período, solicitando además sucesivas obras al hijo del pintor, Pier Leone Ghezzi (Roma, 1674-1755)⁷.

Por sus actividades académicas, Giuseppe Ghezzi también ha dejado un rico testimonio escrito sobre el arte y los artistas de su tiempo, fruto de su profundo conocimiento de los maestros antiguos, las diferentes vías de la *maniera* y el aprecio por los artistas contemporáneos⁸. Junto a la habilidad técnica, consideraba indispensable para un buen pintor poseer bases culturales sólidas y capacidad crítica, por lo que siempre se mostró orgulloso de la superioridad cultural que supo poseía con respecto a la gran mayoría de los artistas. Además, su posición clave en las academias romanas le facilitó la frecuentación no sólo de artistas sino también de nobles, diplomáticos y altos prelados interesados en las artes, por lo que se convirtió en el consejero ideal para realizar compras, peritajes y restauraciones, aprovechando a la vez para reunir una sensacional colección de dibujos⁹. Fue su relación con el cardenal Dezio Azzolini, originario de Fermo, el que le abrió las puertas del palacio de la reina Cristina de Suecia, de la que se convirtió en el principal consejero para la adquisición de cuadros y el más estimado restaurador de su colección. Según los contemporáneos, la reina no podía privarse de su compañía, y debía encontrarlo al menos una vez por semana¹⁰. También fue muy cercano a nobles y embajadores, especialmente a varios de los españoles presentes en Roma, como el marqués de Cogolludo, el conde de Altamira, el marqués del Carpio y el duque de Uceda, a estos dos últimos especialmente, como relata el biógrafo Pascoli, cuando describe

⁶ PANSECCHI, Fiorella, «A favore di Giuseppe Ghezzi», en *Studi Romani* (Roma), 48 (2000), pp. 126-133.

⁷ LO BIANCO, Anna, «I Ghezzi nella cultura artistica romana. Conclusioni», en MARTINELLI, Valentino (dir.), *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1990, pp. 91-109; LO BIANCO, Anna, «Papa Albani e i Ghezzi», en CÜCCO, Giuseppe (dir.), *Cat. Exp., Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma. 1700-1721*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 144-147.

⁸ DE MARCHI, Giulia, *Mostre di Quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725), note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma, Presso la Società Alla Biblioteca, 1987.

⁹ PROSPERI VALENTI RODINÒ, Simonetta, «Giuseppe Ghezzi collezionista di disegni», en DE MARCHI, Giulia (dir.), *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi...* pp. 107-115.

¹⁰ PASCOLI, Leone, *Vite de’ pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma, Antonio de’ Rossi, 1730-1736, II, p. 204.

cómo ambos le llevaban en sus carrozas¹¹.

Giuseppe Ghezzi es retratado por sus contemporáneos como «pittore et oratore», «erudite e bravo maestro»¹², siempre dedicado a la lectura «perchè dalla lettura de' buoni libri apprese quanto fa necessaria la teorica al Pittore»¹³. Y rodeado de libros gustó Ghezzi de presentarse él mismo, tal y como podemos apreciar en su autorretrato de Estocolmo (fig. 2). En sus cartas, el propio Ghezzi se muestra un apasionado buscador de rarezas bibliográficas¹⁴. Su importante biblioteca contaba con más de mil libros y manuscritos, entre ellos el famoso códice de Leonardo da Vinci *Della natura, peso e moto delle Acque*, que adquirió en 1690 y vendió él mismo en 1717 al inglés Tomas Coke, más tarde conde de Leicester, tal y como el códice se conocerá modernamente¹⁵. Entre estos libros escogidos se encontró el ejemplar de la obra de Ascanio Condivi que actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de España.

Como se sabe, la obra de Condivi, publicada en 1553, tenía como objetivo remediar algunos aspectos que habían disgustado a Miguel Ángel en la biografía que Giorgio Vasari le dedicó en la primera edición de sus *Vite*, publicada en Florencia en 1550. Entre ellos estaba el paso por el taller de los Ghirlandaio, sus cuitas con Julio II y la familia Della Rovere sobre la sepultura del Papa o la relación con Bramante y Rafael Sanzio. Además, en el texto de Condivi se pretende reafirmar la nobleza de la familia Buonarroti y acallar las críticas de los contemporáneos sobre la falta de decoro de la *Pietà* de San Pedro o el *Juicio Final* de la Capilla Sixtina, así como acallar los rumores sobre su homosexualidad y avaricia¹⁶.

¹¹ PASCOLI, Lione, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni... II*, p. 202; sobre su relación con el marqués del Carpio véase DE FRUTOS, Leticia, *El templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009, pp. 409-415.

¹² PIO, Nicola, *Le vite di pittori scultori et architetti*, ed. de C. Enggass y R. Enggass, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977, p. 107.

¹³ «porque de la lectura de buenos libros aprendió todo lo que el pintor necesita de la teoría», ORLANDI, Pellegrino Antonio, *Abecedario pittorico. Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura... il tutto disposto in Alfabetto per maggior facilità de' Dilettanti da Fr. Pellegrino Antonio Orlandi da Bologna*, Bologna, Costantino Pisarri, 1704, p. 186; también Lione Pascoli le retrata afanoso en «la lettura de buoni libri» (PASCOLI, Lione, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni... p. 200*).

¹⁴ DE MARCHI, Giulia, «Giuseppe Ghezzi», en DE MARCHI, Giulia (dir.), *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi...* pp. 21-105 (p. 96 y nota n° 203).

¹⁵ Véanse PEDRETTI, Carlo (ed.), *The Codex Hammer of Leonardo da Vinci. Translated into English and annotated by Carlo Pedretti*, Firenze, Giunti, 1987; Cat. Exp. *Leonardo da Vinci. Della Natura, peso e moto delle Acque. Il codice Leicester*, con textos introductorios de Federico Zeri y Stefano Zuffi, Milano, Mondadori Electa, 1995; PEDRETTI, Carlo (dir.) Cat. Exp., *Leonardo da Vinci. The Codex Leicester-Notebook of a Genius*, Sydney, Powerhouse Museum, 2000; BAMBACH, Carmen (dir.), Cat. Exp. *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, New York, Yale Univ. Press, Metropolitan Museum of Art, 2003, pp. 191-201 y n° 114.

¹⁶ Sobre estos temas véase GARCÍA LÓPEZ, DAVID, «Miguel Ángel entre mito y biografía», en CONDIVI, Ascanio, *Vida de Miguel Ángel...* pp. 5-32, donde se recoge la amplia bibliografía anterior.

La *Vita di Michelagnolo* de Ascanio Condivi, es por lo demás, un libro nada frecuente en las bibliotecas españolas de la Edad Moderna, si bien Antonio Palomino lo cita entre la biografía artística escrita en “toscano”¹⁷. Como excepciones se pueden citar dos casos tardíos. El del escultor real Felipe de Castro (c. 1711-1775), quien en su magnífica biblioteca atesoraba un ejemplar de la obra de Condivi, si bien de la segunda edición, publicada en Florencia en 1746 y que el escultor real debió adquirir durante su estancia italiana¹⁸. Y el del arquitecto e ingeniero Manuel Martín Rodríguez (c.1751-1824), sobrino de Ventura Rodríguez (1717-1785)¹⁹.

El ejemplar de la Biblioteca Nacional pertenece a la primera redacción que conoció la obra, ya que en el mismo año de 1553 el libro se editó con algunas correcciones²⁰. Formó parte de la Biblioteca Real, de la que todavía conserva el sello en su portada²¹. En esa misma portada aparece firmado por su antiguo propietario: «Di Giussppe Ghezzi» (fig. 1).

Ghezzi subrayó varios de los pasajes del libro y realizó algunas anotaciones en los márgenes como llamadas para una posterior lectura. Sus anotaciones se pueden dividir en dos grandes grupos, donde se citan artistas y personajes y donde se mencionan algunas de las obras más importantes de Miguel Ángel Buonarroti.

¹⁷ PALOMINO, Antonio Acisclo, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 260, «*Vita di Michelagnolo Buonarroti, raccolta per Ascanio Condivi de la Ripa Fransone*, en Roma, año de 1553, en cuarto».

¹⁸ BEDAT, Claude, «La bibliothéque du sculpteur Felipe de Castro», en *Mélanges de la Casa de Velázquez* (Madrid) 5, (1969), pp. 363-410 (p. 398, nº 345: «CONDIVI, Ascanio. *Vita di Michelagnolo Buonarroti, Firenze, 1746*»); el ejemplar se encuentra en la actualidad en la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela; véase también BEDAT, Claude, *El escultor Felipe de Castro*, Santiago de Compostela, 1971, pp. 43-54; SOLER I FABREGAT, Ramón, «Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía», en *Locos amoenos* (Barcelona) I (1995), pp. 145-164 (p. 156), Juan Agustín Ceán Bermúdez se refiere a esta edición del libro de Condivi cuando comenta en su manuscrito de la *Historia de la pintura* (1823-1828) a los biógrafos de Miguel Ángel Buonarroti: «Escribieron y publicaron su vida Jorge Vasari y Ascanio Condivi sus discipulos; el primero el año 1550 y el segundo el de 1553, diez antes de su muerte, que es una circunstancia recomendable pues lleva consigo el testimonio de la verdad, por lo tocante a los hechos, como testigos de vista. Se reimprimieron aumentadas, se volvieron a reimprimir con notas por sujetos muy instruidos en la historia de las bellas artes», en Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 11 vols. Sig. 3-377/3-387, vol. II p. 24; véase CRESPO DELGADO, Daniel – GARCÍA LÓPEZ, David, «Ceán Bermúdez y la *Historia del Arte de la Pintura*», en CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Historia del Arte de la Pintura en España*, Oviedo, KRK, 2016, pp.11-208.

¹⁹ El inventario de la Biblioteca se realizó en 1787, en él aparece la entrada «Vite de Michelangelo Buonarroti en quarto» que podría conjeturarse como el libro de Condivi según BLANCO MOZO, José Luis, «La cultura de Ventura Rodríguez. La biblioteca de su sobrino Manuel Martín Rodríguez», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), VII-VIII (1995-1996), pp. 181-221 (p. 207).

²⁰ GRIGIONI, Carlo, *Ascanio Condivi. La vita e le opere*, Ascoli Piceno, Stab. di Arti Grafiche, 1908, p. 76.

²¹ Sobre esta biblioteca véase SANTIAGO PÁEZ, Elena (dir.) Cat. Exp., *La Real Biblioteca Pública, 1711-1760: de Felipe V a Fernando VI*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2004.

La primera llamada que transcribe Ghezzi es con motivo de la aparición de «Bramante» (fol. 15r) en la corte de Julio II. Después señala algunas obras de Miguel Ángel cuando comienza a pintar la bóveda de la Capilla Sixtina («Cappella di Sisto III» anota Ghezzi, fol. 20v), resaltando las pinturas de la «Creatione del mondo»²² (fol. 21r) y la figura del profeta «Iona»²³ (fol. 23r) sobre la que ya Giorgio Vasari en 1550 había indicado la estupefacción que produjo a los artistas contemporáneos²⁴. Uno de los fragmentos más anotados por Ghezzi es el que relata la finalización de las obras en la bóveda de la Capilla Sixtina (fols. 24v y 25r). Ghezzi anota los nombres de «Rafaello», «Bramante», y «Michelagnolo», cuando Condivi describe las intrigas de los primeros contra Buonarroti y los «Favori del Papa»²⁵ hacia él. Asimismo la duración de la obra completa de bóveda «Mesi XX fini questa opera»²⁶, los gastos «Spesa ducati tre mila»²⁷ y la fecha en la que fue mostrada por vez primera: “«Giorno d’ogni Santi scoperej l’opera»²⁸. Otros de los artistas y personajes que se encuentran en sus apostillas son Giuliano da «San Gallo» (fol. 24r), el tesorero apostólico «Bernardo Bini» (fol. 26r), «Alberto Dur[e]o» (fol. 42v), el médico «Realdo Colombo» (fol. 42v) y Antonio da «San Gallo» (fol. 43v).

Sobre las obras de Miguel Ángel que menciona, además de las ya citadas, apostilla sobre la perdida *Leda* que terminó en manos del Rey de Francia: «Cygno con Leda comprato dal Re Francesco»²⁹ (fol. 32r), el «Mose»³⁰ (fol. 35), la «Facciata di G[i]udiccio»³¹ (fol. 37r) y el «Modelo di San Pie[t]ro»³² realizado cuando Miguel Ángel toma la dirección de las obras de la basílica (fol. 44r). Ghezzi también se interesa por los dibujos de Miguel Ángel, así apostilla el relato de Condivi cuando éste describe los diseños realizados para Vittoria Colonna, marquesa de Pescara, el «Christo ignudo» y el «Disegno de Christo in Croce»³³ (fol. 45v), seguramente los conservados en la actualidad, respectivamente, en el Isabella Stewart Gardner

²² «Creación del mundo».

²³ «Jonás».

²⁴ VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros días*, Edición de L. Bellosi y A. Rossi, Madrid, Cátedra, p. 759.

²⁵ «favores del Papa».

²⁶ «terminó la obra en XX meses».

²⁷ «Tres mil ducados de gastos».

²⁸ «La obra se descubrió el Día de todos los santos», es decir, el 1 de noviembre de 1512.

²⁹ «El Cisne con Leda comprada por el rey Francisco [I de Francia]».

³⁰ «Moisés».

³¹ Literalmente «La Fachada del Juicio», es decir, el fresco de la cabecera de la Capilla Sixtina con el *Juicio Final*.

³² «Modelo de [la basílica de] San Pedro»,

³³ «Cristo desnudo» y el «Dibujo de Cristo en la cruz».

Museum de Boston y el British Museum de Londres³⁴. Por último, también son reseñados algunos aspectos de la vida de Buonarroti, por ejemplo las polémicas con Rafael y Bramante. Cuando Condivi aborda el relato según el cual Rafael habría seguido la *maniera* de Miguel Ángel, entonces Ghezzi subraya todo el pasaje y escribe una llamada «Raffaelle» (fol. 41v). Asimismo, refleja la discusión con Bramante con motivo de la construcción del andamio para pintar la bóveda de la Capilla Sixtina, «Bramante il Ponte»³⁵ (fol. 43r). También transcribe todos los pontífices que más favorecieron a Buonarroti: «Pontifici Giulio; Lione; Clemente, Paulo»³⁶ (fol. 41v) y a los años de vida de Miguel Ángel, «Anni 79»³⁷ (fol. 49v).

En definitiva, el ejemplar de la *Vida de Miguel Ángel* de Ascanio Condivi que conserva la Biblioteca Nacional de España es un singular testimonio de la atenta lectura de uno de los más importantes personajes del arte romano entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, sobre la vida y la obra de Miguel Ángel Buonarroti, lo que demuestra el interés intelectual y bibliográfico con el que Giuseppe Ghezzi abordó el arte y los artistas del pasado.

³⁴ RAGIONIERI, Paola (dir.) Cat. Exp. *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Florencia, Mandragora, 2003, nº 53.

³⁵ Literalmente «Bramante, el Puente», se refiere al andamio construido en la Capilla Sixtina para que Miguel Ángel llevara a cabo las pinturas de la Bóveda.

³⁶ Se refiere a Julio II, León X, Clemente VII y Paulo III.

³⁷ «79 años».

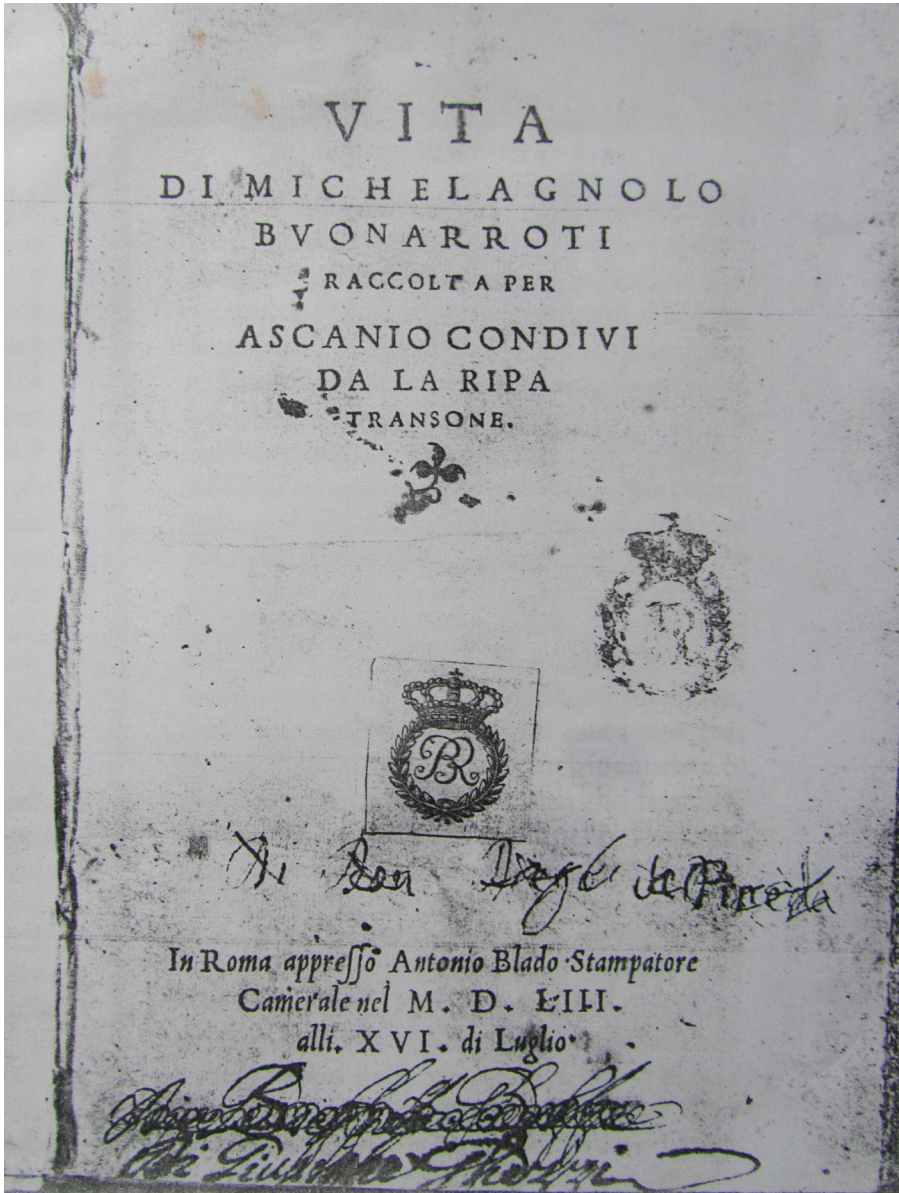


Fig. 1: Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi 1553. Biblioteca Nacional de España, Sig. BA/1079, fol. 1.



Fig. 2: Giuseppe Ghezzi: *Autorretrato*, carboncillo rojo sobre papel (420x290 mm.), *The Swedish National Art Museum*, Estocolmo. Sig. NMH 3026/1863

FRANCISCO TILLER FOLCH DE CARDONA (1732-1808): NOTAS PARA EL ESTUDIO BIOGRÁFICO DE UN PINTOR DE CÁMARA

Jesús López Ortega, *Doctor en historia del arte*

jesuslopezortega@hotmail.com

Son muy pocas las páginas escritas sobre el pintor de Cámara Francisco Tiller Folch de Cardona, y más aún si nos atenemos a su biografía, compuesta por una amalgama de anotaciones y documentos sueltos que han cubierto de forma más o menos parcial lo que llegó a constituir su periplo vital. Estas noticias resultan en conjunto insuficientes y en muchos casos están plagadas de errores, lo que ha provocado una visión distorsionada de su figura. Nos proponemos en los párrafos que siguen, desentrañar muchos de estos errores y añadir noticias nuevas que sirvan para mejorar el conocimiento de su vida, asentando el camino para futuras investigaciones.

El primero de los errores que nos encontramos a la hora de trazar la biografía de Francisco Tiller Folch de Cardona parte del documento más temprano que sobre él conocemos. Desde que Morales y Marín diese a conocer su acta de bautismo traducida del original al castellano, se sabía que había nacido el 29 de enero de 1744 en Valencia¹. Cuál sería nuestra sorpresa durante el transcurso de nuestra investigación, cuando supimos que el pintor había contraído primeras nupcias en 1757, esto es y según lo inscrito, con trece años de edad; un hecho absolutamente insólito. Por suerte, entre los resultados de nuestras pesquisas, hemos encontrado una copia de su acta de bautismo fechada el 23 de junio del citado año. Fue transcrita y traducida del valenciano por el propio vicario que le vertió las aguas del bautismo -Vicente Riol-; que copiada a la letra dice así:

«Partida. Jueves a treinta y huno de enero de mil setecientos y treinta y dos, yo el infra firmado vicario batizé [sic] solemnemente según rito de la Santa Madre Yglesia un hijo de Joseph Tiller, peluquero, y de María Juana Cardona, coniuages. Huvo nombres Francisco Vicente Miguel Lorenzo Estevan Joseph y Juan Bartholomé, nació el día veinte y nueve de los sobre dichos, fueron padrinos don Miguel Aitor y María Vicenta Portada= doctor Vicente Riol, vicario»².

¹ MORALES Y MARÍN, José Luis: «Francisco Folch de Cardona, director de la Económica murciana y pintor de Cámara de Carlos IV», *Murcia* (Mucia), 11 (1977), nota 6, s/p. La copia del acta utilizada por el investigador se encuentra en el expediente del pintor conservado en el Palacio real de Madrid (Archivo General de Palacio [AGP]. Personal. c.º 2.625/27). Fue sacada por el archivero de la iglesia de San Esteban Protomártir de Valencia, José Barranchina, el 19 de septiembre de 1795; y en efecto, se registra 1744 como el año de su nacimiento.

² Archivo Histórico Diocesano de Madrid [AHDM]. Notario Daganzo. c.º 4.192/76. 23-6-1757.

Así pues, el pintor no nació en 1744 como había apuntado el documento aportado por Morales y Marín, sino en 1732, adelantándose su natalicio en doce años³.

Uno de los aspectos más oscuros e interesantes de la biografía del pintor es su puesta ascendencia aristocrática. De José, padre de nuestro pintor, sabemos que era maestro peluquero e hijo de Vicente Tiller y María Girones. Se debió de casar con Juana Folch de Cardona los últimos días de diciembre de 1728, pues el 18 de ese mes -como acto previo a su enlace matrimonial-, Juana presentaba su carta de dote valorada en 162 libras y 11 sueldos, que sumadas a las 60 libras del valor de las arras, hacían un total de 222 libras y 11 sueldos. Además de Francisco, tuvo otro hijo, del que desconocemos noticia alguna. Entre 1740 y 1741 lo encontramos litigando contra su tío, el también peluquero Manuel Tiller, por la pertenencia de la legítima de su madre en 144 libras en valor de los salarios ganados a su servicio. Ignoramos en que acabaría dicho pleito, lo que si podemos precisar es que tuvo que abandonar la causa por encontrarse sin bienes con los que poder satisfacer las costas del juicio, al no tener trabajo y con las «obylgaciones de haver de mantener a muger y dos hijos»⁴.

Su madre -por quien se le ha venido dando desde antiguo su origen nobiliario⁵- nació en Valencia el 27 de diciembre de 1703, siendo hija de Juan Lorenzo Folch de Cardona y Flora Morera. Al día siguiente, fue bautizada en el iglesia de San Esteban Protomártir por el doctor Jaime Casals, párroco ecónomo de la expresada iglesia, imponiéndole los nombres de Juana María Josefa Vicenta Luisa Estefanía Ana e Ignacia; fueron sus padrinos, el reverendo doctor Juan Bautista Albiñana y Ana María Calatayud. Por un lado, la familia Tiller Folch de Cardona siempre defendió que el abuelo del pintor, Juan Lorenzo, era hijo de Francisco Folch de Cardona Ligne, V marqués de Guadalest y Almirante de Aragón. Según esto, se habría casado con Flora Morera en secreto dada su desigual condición, con quien habría tenido -además de Juana- dos hijos más: Antonio, nacido el 28 de abril de 1707, y Rosa, nacida el 30 de septiembre de 1708. En Valencia, Juan Lorenzo se hallaba junto a su mujer «sirviendo de criado mayor en la casa del conde de Priat», cuya hermana, Ana María Calatayud, sería la madrina de Juana y Antonio. Durante la guerra de Sucesión al trono español, Juan Lorenzo pasó a Barcelona, por cuyo motivo sufrió destierro, viéndose presionada «Flora Morera a pasarse a dicha ciudad en seguimiento de su legítimo consorte [...]» Allí redactaría su testamento el 12 de noviembre de 1711 ante el escribano Andrés Bononat, en el que nombraría como heredero de todos sus bienes a su marido, y a falta de éste a sus hijos. El 6 de marzo de

³ Juan Agustín Ceán Bermúdez ya indicó en las fichas sueltas de su *Diccionario*, conservadas en la Biblioteca Nacional de España en Madrid [BNE], que Francisco Tiller Folch de Cardona «nació en Valencia el año de 1733» (Nanuscrito [Mss]. 21.455⁸, n^o 49); aportando valiosa información sobre su formación artística. El texto íntegro fue recogido por MANO, José Manuel de la: «Hacia las parejas reales de Goya. Evolución de la iconografía oficial de Carlos IV y María Luisa de Parma a través de sus pintores de Cámara», en JORDÁN DE URRÍES, Javier y SANCHO GASPAS, José Luis (coords.), *Carlos IV. Mecenas y coleccionista*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, nota 24, pp. 91 y 92.

⁴ Archivo Histórico Nacional [AHN]. Consejos. c.ª 22.262/3.

⁵ ORELLANA, Marcos Antonio de, *Biografía pictórica valenciana o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos* (SALAS Xavier de (ed.), Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1967, p. 471).

1712, fallecía -a los cuatro años de edad- Antonio Folch de Cardona Morera, siendo enterrado en la catedral de Barcelona. Al año siguiente la familia se hallaba de regreso en Valencia, donde Rosa fue confirmada el 7 de julio en la iglesia parroquial de San Esteban. Antes de tomar estado, Juana sería tenida, según el nombramiento fechado el 27 de septiembre de 1724 por el escribano Juan Claver, como huérfana de la administración de la iglesia de San Miguel de Valencia, asignándole en concepto de limosna 40 libras. En enero de 1743, Juan Lorenzo ingresó en la casa del hospicio para pobres de la Misericordia, «en cuyo tiempo se le suministró el alimento espiritual y corporal con alguna diferencia que a los demás pobres, por sus circunstancias y nacimiento de preclara sangre»⁶.

Por otro lado, el abuelo materno del pintor sería en realidad el maestro *velluter* -terciopelero- Juan Lorenzo Estesos, hijo de José Estesos y Juana Bautista Arnau, quien casó con Flora Morera, viuda de José Alcolea, el 10 de febrero de 1694 en la parroquia de los Santos Juanes de Valencia. El matrimonio tuvo cinco hijos: María Teresa, nacida el 31 de marzo de 1694 -apenas un mes y medio después de haberse celebrado el matrimonio-, Mariana, nacida el 26 de julio de 1696, además de los citados Antonio, Rosa y la madre del pintor. Del primer matrimonio de Flora Morera con José Alcolea nació Josefa, «hermana uterina o medio hermana» de la madre del pintor, quien casaría con Manuel Tiller, motivo por el cual se habrían conocido José Tiller y Juana Folch de Cardona⁷.

El sábado 13 de abril 1743, fallecía en la casa de la Misericordia de Valencia, Juan Lorenzo Folch de Cardona, abuelo de Francisco, siendo enterrado en la iglesia de San Miguel. Según se desprende del certificado de defunción expedido dos años después del fatal desenlace, Juan Lorenzo no hizo testamento por no tener de qué, habiendo pagado su entierro «un conocido suyo». Por declaraciones posteriores de Diego Rupert, asistente de la casa de la Misericordia y habitante de ella, y Francisco Antón, padre de una criada de la citada casa, sabemos que fue su hija Juana quien sufragó el sepelio de su propio bolsillo⁸.

De esta forma, a comienzos de 1747, José Tiller, como marido y administrador legal de todos los bienes tocantes a su mujer, presentaba la justificación de su filiación legítima sobre la herencia de Juan Lorenzo Folch de Cardona. El procurador Francisco Comes, en nombre de José Tiller, reclamaba entonces todos los bienes, derechos y acciones que tenía y poseía el difunto Felipe Folch de Cardona y Palafox, VI marqués de Guadalest en la baronía de Gorga, valle de Seta, Travadell y las villas de Bechi y Rivarrocha, con sus derechos pertenecientes, cuando por sucesión heredó su hijo Isidro Tomás Folch de Cardona y Sotomayor, VII marqués de Guadalest. Por esta razón, y al morir sin descendencia, pasó en segundo lugar por vínculo y mayorazgo regular a su tío Francisco, capitán de caballos fallecido en la guerra de los estados de Flandes, que al no tener tampoco descendencia, recaería en tercer lugar en Lorenzo, hermano menor del fundador, y por tanto, en Juana Folch de Cardona.

⁶ AHN. Consejos. c.ª 22.262/3.

⁷ AHN. Consejos. c.ª 22.262/3.

⁸ AHN. Consejos. c.ª 22.262/3.

Mayorazgo que en aquellos momentos poseía Joaquín Antonio Jiménez de Palafox Centurión de Córdoba, VI marqués de Ariza. El 26 de septiembre de 1747 se admitía el pleito como proceso ordinario por la falta de medios de José Tiller⁹.

Se desataría entonces un largo proceso que se alargaría durante muchos años y del que evitaremos extendernos aquí. El 17 de octubre de 1752, con todos los informes presentados, los oidores de la real audiencia de Valencia: José Moreno Alvarado, Vicente Ferrer y Gaspar Cebrián de Cebrián, fallaron que José Tiller, como representante legal de su mujer Juana Folch de Cardona, no había probado su acción y demanda, absolviendo al marqués de Ariza de la restitución del mayorazgo y sucesión de los estados del marquesado de Guadalest¹⁰.

Ese mismo día, se comunicaba la sentencia a las partes, y no estando de acuerdo la parte litigante, fue recurrida el 22 de octubre de 1752 en grado de suplicación y revista, alargándose el proceso dos años y medio más. El 10 de mayo de 1755, los oidores de la real audiencia de Valencia Fernando Ortega, José Moreno Alvarado, Vicente Ferrer, Diego de Morales y Villamayor y Gaspar de Cebrián y Cebrián, confirmaban la sentencia de la vista, absolviendo al marqués de Ariza de los bienes especificados en ella, añadiendo que «en caso que huviere libres del don Phelipe Folch de Cardona, segundo de este nombre, que casó con doña Luisa Sotomayor, reservamos su derecho a la parte de doña Juana María de Cardona, para que use de él cómo y contra quién le convenga. En grado de revista y sin costas». Esto es, que a Juana le corresponderían los bienes libres no especificados en la demanda: el molino de Mandor, la masía del llano del cuartel de la Marquesa y unas casas en Valencia, situadas en la parroquia de Santo Tomás Apóstol, calle de las Carnicerías del Palau; en virtud del vínculo establecido por las cartas que precedieron al matrimonio y los pactos recíprocos entre Felipe Folch de Cardona y su esposa Ana Mercader, al ser bienes libres no incluidos que pasaron por no tener descendencia al padre de Ana Mercader, Francisco Domador, y que éste cedió a Felipe Folch de Cardona. No obstante, al no estar especificados en la sentencia, resultaba imposible traspasar sus derechos¹¹.

No es cierto, como así conjeturó Baquero y ha sostenido posteriormente toda la historiografía -a pesar de que Orellana indicase lo contrario-, que Francisco Tiller Folch de Cardona se trasladase desde su ciudad natal a Murcia, situando su presencia en la ciudad levantina en 1782¹². Ahora sabemos por la declaración del propio artista, otorgada en junio de 1757, que no se produjo traslado alguno a Murcia, sino que se encontraba en Madrid desde hacía «año y medio, siendo parroquiano de San Martín todo, por vivir en la calle de la Luna, casas de las monjas capuchinas, y antes residió en dicho su natural siempre, siendo parroquiano de San Estevan donde está bautizado [...]» Además no partiría sólo, pues según

⁹ AHN. Consejos. c.ª 22.262/3.

¹⁰ AHN. Consejos. c.ª 22.262/3.

¹¹ AHN. Consejos. c.ª 22.262/3.

¹² BAQUERO ALMANSA, Andrés, *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos: con una introducción histórica*, Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913, p. 285.

el citado vicario de la iglesia parroquial de San Esteban Protomártir de Valencia, Vicente Riol: «en compañía de sus padres se a ausentado de esta ciudad de Valencia y parroquia de San Estevan [...]»¹³ Ceán Bermúdez nos informa sobre el motivo de su partida cuando afirmaba que pasó «a Madrid a seguir un pleito»¹⁴.

El 20 de mayo de 1755 -según el señalado fallo de la sentencia en revisión comunicada diez días antes contra el marqués de Ariza por el derecho de los bienes de Felipe Folch de Cardona-, Francisco Comes, procurador de José Tiller, solicitaba una segunda suplicación del caso ante el Rey en el Supremo Consejo de la sala de las Mil y Quinientas Doblas de cabeza según la ley de Segovia, y siendo pobre y no teniendo quien le fianzase la expresada cantidad que preveía la ley, pedía la caución juratoria para que si se confirmaba la sentencia, se pagase la cantidad establecida. El 27 de noviembre desde la real Audiencia de Valencia, se admitía la segunda suplicación, dispensándole de la pena y fianza de la cantidad señalada «por ahora», notificándose a las partes y trasladando el recurso a Madrid, donde se le comunicada al Rey en la Nochebuena de ese mismo año. El 31 de enero de 1756, el Rey ordenaba que el recurso pasase a la sala de las Mil y Quinientas Doblas, siendo nombrado en representación de Tiller, el procurador de los reales consejos Francisco Pita y Andrade. Sería por aquel entonces cuando la familia Tiller Folch de Cardona llegase a Madrid¹⁵.

Desgraciadamente, no conocemos los pormenores del veredicto final, sólo podemos precisar que en febrero de 1760 todavía se esperaba el fallo definitivo de la sala. Según la declaración prestada en 1779 por Pedro Narváez, mayordomo del conde de Molina, sabemos por boca de nuestro pintor: «que habiendo tenido un pleito sobre el parentesco de Folch [sic], no pudo probarlo»; lo que confirmaría las palabras de Orellana cuando afirmó que sus padres habían perdido «en el Real Consejo y sala de mil quinientos el quantioso pleyto que seguían sobre los Etados de Guadalest y Vechi, etc»¹⁶.

De todo ello, concluiremos con la declaración que en 1796 ofreció el propio Francisco Tiller Folch de Cardona -que arroja bastante claridad en cuanto a esta supuesta ascendencia nobiliaria-, cuando interrogado expresó que en realidad «fue sobrino 2º del señor don Lorenzo Folch [sic] de Cardona, ynquisidor general que dice fue, en que se equivoca pues sólo fue fiscal, y mayordomo de este Consejo, y que don Antonio, su hermano, fue arzobispo de Valencia [...]»¹⁷.

Gracias a los documentos publicados por Guillermo Piñero, conocemos diversos aspectos de su personalidad. Los testimonios recogidos definen al pintor como una persona socarrona, dotado de una profunda altivez, mujeriego y libertino, poseído por un pensamiento displicente ante todo lo religioso del que subyace un ateísmo altanero. Todas estas facetas de

¹³ AHDM. Notario Daganzo. c.ª 4.192/76. 27-6-1757.

¹⁴ BNE. Mss. 21.455⁸, nº 49.

¹⁵ AHN. Consejos. c.ª 22.262/3.

¹⁶ ORELLANA, Marcos Antonio de, *Biografía pictórica...*, p. 471.

¹⁷ AHN. Inquisición. c.ª 3.727/54. fol. 4.

su carácter, arrastraron su primer matrimonio al fracaso y provocaron que el 14 de febrero de 1778 fuese denunciado e investigado por el Tribunal de Corte del Santo Oficio de Madrid. Un largo proceso en el que estaría en el punto de mira de la Inquisición durante muchos años¹⁸.

Por noticia impresa dentro de esta investigación, según la declaración de sus delatores Benito Pineda, natural de Capua (Nápoles) y guardia de corps de la compañía italiana, y Manuela Jiménez, Francisco Tiller se encontraba en julio de 1778 preso en la cárcel de la villa «a instancia de su muger sobre la mala vida que la daba, ocasionada [por] el trato ilícito con varias mugeres». Según relatarían los testigos, el juez de la causa, Bernardo Cantero, les había informado que el pintor había redactado un recurso ante la sala de Alcaldes de Casa y Corte, y que si se admitía, saldría pronto de prisión¹⁹. No tenemos noticias del desarrollo de la expresada apelación, pero debió de tener efecto pues al año siguiente volvía a ser denunciado por Cristobal Pontes, y procesado por relaciones inmorales con una tal María Vivas; seguramente sólo se le apercibiría. En 1780, volvería a reincidir, al expresar la causa de la que habían sido acusados: «María Vivas y Francisco Cardona, por trato ylicito», añadiéndose lo ocurrido el año anterior: «contra los mismos por el propio exceso»²⁰. Sobre la sentencia, nos informa el hijo mayor del pintor, Mariano, en unas declaraciones realizadas a finales de mayo de 1781, cuando afirmaba que el artista se hallaba «separado de su madre y en la ciudad de Cartagena desterrado por la Justicia». Por aquel entonces ya habría cumplido su condena, pues su propia mujer, Magdalena López, decía ese mismo día que «aunque ha cumplido su destierro, no haze caso de los hijos ni de la mujer»²¹. Por este motivo, en 1784, el Tribunal de Corte del Santo Oficio de Madrid pidió al Tribunal de la Santa Inquisición de Murcia informes sobre su conducta, vida y costumbres. A tal efecto, dos comisarios de Marina que le conocían y le habían tratado, afirmaron que cumplida «su condena dos años había, se había pasado a Murcia: que el reo pasó al presidio de Cartagena con otros por la misma historia de la dulce unión [...]»²²

Así pues, su traslado a Murcia no obedeció a motivos profesionales como se pensaba hasta ahora. Libre del penal, Francisco Tiller Folch de Cardona permaneció en Cartagena entre los años 1781 y 1782, donde inició una frenética carrera pictórica para diversas iglesias de la ciudad. De allí pasó a Murcia, donde según nos relata Ceán Bermúdez el obispo Manuel

¹⁸ PIÑERO FUENTES, Guillermo, «Artistas «contra las cuerdas»: el Santo Oficio y los procesos a pintores y escultores en la España del SXVIII», en ALBERO MUÑOZ, María del Mar y PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (coords.), *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2015, pp. 79-82.

¹⁹ AHN. Inquisición. c.ª 3.727/54. fol. 3.

²⁰ AHN. Consejos. Libro. 2.793. Sala de Alcaldes de Casa y Corte. *Inventario general de las causas criminales*. t. XI (1770-1789). Escribanía de cámara de Roque Galdames, leg. 971, año de 1779. fol. 153, causa nº 185, y leg. 974, año 1780. fol. 167, causa nº 99.

²¹ AHDM. Notario Asenjo. c.ª 4.724/3. 31-5-1781.

²² AHN. Inquisición. c.ª 3727/54. fol. 3.

Rubín de Celis le empleó en varias obras²³ y le puso en contacto con la Escuela Patriótica de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, de la cual llegó a ser teniente director de la Sala de Dibujo (1782-1784)²⁴.

En Murcia también fue perseguido por la Justicia, muy posiblemente por mediación de su mujer -abandonada junto a sus hijos en Madrid-, quien se trasladó a la capital del Segura en su busca, «a quien sedujo que se bolviese, ofreciéndola una consignación diaria. Que a la razón estaba pintando en Murcia unos retratos, y en cocluiéndolos, se pasaba a Jumilla donde pintaba quadros para la yglesia: en cuiio pueblo nadie tiene que notar en la conducta, aunque así en él como en Murcia es tenido por cabeza ligera»²⁵.

Sabemos que en 1785 se encontraba ya en Madrid, donde en octubre acordaba con el ayuntamiento de la ciudad de Murcia un retrato alegórico del conde de Floridablanca destinado a su sala capitular; permaneciendo ya en la Corte de forma más o menos ininterumpida hasta el final de sus días²⁶.

Sin bien Morales y Marín dio cuenta de su carrera en Palacio, recogiendo las noticias impresas de su expediente conservado en el Archivo General de Palacio²⁷, un aspecto no tratado hasta ahora de Francisco Tiller Folch de Cardona ha sido su relación con Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sabemos que en marzo de 1756 se matriculaba en las clases de dibujo de la institución matritense, «donde dio muestras de pintar de noche el modelo vivo»²⁸. No obstante, la inexistencia de noticias suyas en los libros de actas nos lleva a pesar

²³ BNE. Mss. 21.455⁸, n^o 49. Para las obras de Francisco Tiller en tierras murcianas, véase MELENDREAS GIMENO, José Luis, «La decoración pictórica de dos retablos barrocos del siglo XVIII: el del convento de las Agustinas de Murcia y el del Salvador de Jumilla», en MORALES CAMÓN, José María, RINCÓN GARCÍA, Wifredo y MILLONES BELLO, María Dolores (coords.), *I Congreso Internacional de Pintura Española del siglo XVIII*, Madrid, 1998, pp. 273-284; MELENDREAS GIMENO, José Luis: «El pintor valenciano Francisco Folch de Cardona y su obra para la iglesia parroquial de San Salvador de Jumilla», *Archivo de Arte Valenciano* (Valencia), 81 (2000), pp. 25-32.

²⁴ BELMONTE, Juan José, *Murcia artística (apuntes literarios)*, Murcia, Establecimiento tipográfico de La Paz, 1871, pp. 92 y 93; PEÑA VELASCO, Concepción de la, «Francisco Salzillo primer director de la Escuela Patriótica de Dibujo (1779-1783)», en BELDA NAVARRO, Cristobal (coord.), *Francisco Salzillo y el reino de Murcia*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1983, p. 162.

²⁵ AHN. Inquisición. c.ª 3.727/54. fol. 3.

²⁶ MARTÍNEZ MARTOS, Jorge y MARTÍNEZ SÁNCHEZ, María José, «Un retrato alegórico del conde de Floridablanca por Francisco Folch de Cardona», en ALBERO MUÑOZ, María del Mar y PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (eds.), *Las artes de un espacio...*, pp. 731-749.

²⁷ AGP. Personal. c.ª 2.625/27 (MORALES Y MARÍN, José Luis: «Francisco Folch de Cardona...», s/p; MORALES Y MARÍN, José Luis, *Colección de Documentos para la Historia del Arte en España*, Vol. VII, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, doc. 265, p. 188).

²⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ASF). sign. 3-300. fol. 43 (PARDO CANALÍS, Enrique, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, C.S.I.C., 1967, p. 109); y sign. 5-174-1.

que desarrolló una carrera profesional ajena a la vida académica. Seguramente instigado por el prestigio que supuso su nombramiento como pintor de Cámara, el 1 de junio de 1790, le animó a solicitar en octubre de 1794 el grado de académico de mérito. Para ello, junto a un memorial, presentó un cuadro de la familia real que había pintado dentro de la docta corporación por encargo del Rey. El viceprotector de la de San Fernando, Bernardo Iriarte, consultando al cuerpo docente de Pintura, confirmó que la obra tenía mérito, y procediéndose a la votación secreta para la concesión del título, dieciocho vocales votaron a favor y ocho en contra, por lo que se le concedió los honores de académico de mérito²⁹.

A finales de agosto de 1795 presentaba un memorial a la Academia en el que solicitaba se le tuviese presente para cubrir la plaza vacante de teniente director por la sección de Pintura tras el fallecimiento del director general de la Academia Francisco Bayeu. No obstante, y como regían los estatutos, ni siquiera fue considerado para la votación en función de la antigüedad de su título de académico³⁰.

En 1797 solicitaba la intervención de la Academia en el pleito entablado por el escultor y académico de la Academia de San Carlos de Valencia y residente en Murcia, Juan Pedro Guisart -en virtud del poder conferido al pintor en 1795- contra las competencias profesionales de los carpinteros y tallistas en la capital del Segura³¹.

El resto de sus apariciones en los libros de juntas se reducen a su asistencia continua y su derecho al voto en las juntas generales, entre las que se incluyen la celebración y distribución de los premios generales -siempre por la Pintura, Grabado en dulce y el extraordinario de Perspectiva-, y el haber llegado a ser sustituto o ayudante, junto a otros académicos, en la sala de Principios.

La última noticia de la que tenemos constancia del pintor data de lo recogido en la junta ordinaria del 3 de abril de 1808, cuando el secretario de la de San Fernando, José Luis Munárriz escribía: «Manifesté que el 8 del pasado falleció el académico de mérito por la Pintura don Francisco Folch de Cardona».

No podemos concluir estos apuntes biográficos, sin dar a conocer algunas noticias familiares del pintor. A principios de 1756, durante sus comienzos como pintor en la Corte, entabló amistad con el boticario de la villa de Algete, José López, quien pasaba largas temporadas en Madrid. Por mediación suya, el valenciano conoció a María Magdalena López, que seguramente le acompañaba durante estas jornadas, y con quien, en mayo de 1757, se comprometía el pintor en matrimonio³².

²⁹ ASF. Junta ordinaria de 5 de octubre 1794. fols. 299 y 300.

³⁰ ASF. Junta particular de 6 de septiembre de 1795. fol. 21; sign. 5-174-1. 23-8-1795

³¹ ASF. Juntas particulares de 1 de enero y 5 de marzo de 1797. fols. 65, 66 y 73. Sobre el asunto, véase PEÑA VELASCO, Concepción de la: «Los conflictos sobre competencias entre académicos y no académicos en las postrimerías del siglo XVIII. El recurso del escultor Juan Pedro Guisart contra el tallista José Navarro David», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), IV (1992), pp. 245-253.

³² AHDM. Notario Daganzo. c.ª 4.192/76. 11-6-1757. No descartamos que José López fuese el padre de Magdalena, aunque no se especifique claramente en la documentación.

María Magdalena López Martín nació el 22 de julio de 1738 en Algete, localidad situada a unos 30 kilómetros al noreste de la Corte. Era hija de José López, natural de la villa de Leganés (Madrid), y María Matea Martín, que lo fuese de la propia Algete. Una semana después de su nacimiento, era bautizada en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, por su teniente cura, el licenciado Juan Laso de la Vega, siendo su padrino Juan Aguado, oriundo de la misma villa³³. Según su propia declaración -fechada a comienzos de junio de 1757-, llevaba viviendo en Madrid «mes y medio, siendo parroquiana de San Martín por vivir en la calle de Silva, casas de administración dos días, y antes vivió en la calle de Aunque os pese [actual de la Parada], casas de administración [...]»³⁴, seguramente con el ánimo de formalizar su matrimonio con Francisco Tiller Folch de Cardona.

El 3 de julio de 1757, Francisco Tiller Foch de Cardona y Magdalena López contraían matrimonio, celebrándose el sacramento en la calle de Silva, casas de administración, donde según había declarado Magdalena residía en la Corte. Ofició el enlace, el citado fray Manuel Ibarrola, teniente cura de la iglesia de San Martín de Madrid, actuando como testigos, Juan de la Morena y Juana Sánchez. Tres meses después se celebraban las velaciones nupciales en la iglesia de San Martín de Madrid, actuando como testigos José López y Águeda López³⁵. Así pues, el pintor no se casó con Magdalena en Murcia durante los años ochenta, ni pertenecía a una familia hidalga, y tampoco sus hijos nacerían en la capital del Segura, como así apuntó Morales y Marín, según la noticia ficticia recogida por Baquero³⁶.

El matrimonio se asentó en Madrid, donde Magdalena López pronto quedaría embarazada. Coincidiendo con el período estival, el pintor y su mujer se trasladaron a la villa de Algete «a divertirse en la casa de los padres de ella». Allí nacería el 10 de julio de 1759 su primer hijo al que se impuso por nombres: Mariano Francisco José y Genaro³⁷.

En los años sucesivos, seguirían naciendo nuevos vástagos del pintor. El 29 de febrero de 1764, nacía en la calle de las Beatas de Madrid, casas de administración, su segundo hijo varón, Vicente Francisco Ramón Tiller López³⁸. Un lustro más tarde, nacería su primera hija, María Teresa de la Paz, el 24 de enero de 1769, en el Postigo de San Martín, casas de admin-

³³ Archivo parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Algete de Madrid. Libro de bautismo [LB]. (1730-1754). fol. 70; AHDM. Notario Daganzo. c.º 4.192/76. 26-6-1757.

³⁴ AHDM. Notario Daganzo. c.º 4.192/76. 11-6-1757.

³⁵ AHDM. Archivo Parroquial de San Martín de Madrid [APSM]. Libro de Matrimonio [LM] 24 (1756-1761). fol. 111. Citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real, algunos personajes de su archivo*, Madrid, Ed. Caparrós, 2004, p. 68.

³⁶ MORALES Y MARÍN, José Luis: «Francisco Folch de Cardona..., s/p. Hemos hallado numerosas noticias sobre los hijos del pintor, de las que no podemos dar cuenta aquí por cuestiones editoriales, aplazando su publicación para una ocasión más propicia.

³⁷ Archivo parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Algete de Madrid. LB (1755-1777). fol. 66; AHDM. Notario Ásenjo. c.º 4.724/3. 4-5-1778.

³⁸ AHDM. APSMM. LB 40. fol. 245 (FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquias madrileñas...*, p. 68).

istración³⁹. Por último, tenemos constancia de que el 3 de enero de 1772, nació en Madrid, la segunda hija del matrimonio Tiller López, Ramona Vicente Antera, en su domicilio familiar situado en el número 20 de la calle de Hita⁴⁰.

Como se puede apreciar, Francisco Tiller Folch de Cardona se instaló junto a su familia en el distrito parroquial de San Martín de Madrid donde permaneció muchos años. A través de una declaración realizada en 1781 por su hijo Mariano, tenemos conocimiento de muchos de estos domicilios. Según se desprende de ésta, y omitiendo los indicados en las actas de bautismo de sus hijos, el pintor en base a arrendamientos había vivido en la calle de los Preciados, casa de administración; en la calle de Hita -además del número 20-, en el número 13; en la calle de la Ballesta, casa número 20; en la calle de la Palma, en el número 12; o en la calle de la Cruz del Espíritu Santo, en los números 9 y 12⁴¹.

De regreso a la Corte tras su periplo por tierras levantinas, se trasladó junto a su mujer e hijos a la plazuela de la Aduana vieja, casa número 27, perteneciente a la parroquia de Santa Cruz, en donde permaneció tres años (1785-1787). A partir de 1788, comenzó a vivir en la casa número 3 de la calle del Olmo, perteneciente a la feligresía de San Sebastián, para a comienzos de 1791, desplazarse a la demarcación de la parroquia de San Luis, por vivir en la calle de los Negros (actual Tetuán) número 23⁴². Los problemas con su mujer continuaron debido a su carácter «díscolo y relajado de costumbres» y a su «escandaloso modo de vivir lujuriosamente», por lo que hacía 1793 «tubo pleito de divorcio y durante él, falleció su muger». En efecto, seguramente enferma, Magdalena López, tras recibir los santos sacramentos, otorgaba el 21 de mayo de ese año declaración de pobre ante el escribano Rafael Maroto, declarando que en caso de que le pudiese corresponder algún tipo de bienes, instituiría como legítimos herederos a sus hijos Mariano, Vicente y María Teresa; sin citar a Ramona, lo cual implica que seguramente habría fallecido⁴³. Dos días después, fallecía en su domicilio de la calle de los Negros, siendo enterrada de secreto ese mismo día con licencia del señor vicario en la bóveda de San Antonio de Padua de la iglesia de San Luis por el teniente cura de la parroquia José Cayetano Cachón, dándose a la fábrica 4 ducados por su entierro⁴⁴.

Ya sabíamos de su segundo matrimonio con María Fernández de Rojas, del que ahora queremos aportar algunas noticias⁴⁵. María Fernández nació en Madrid el 11 de julio de 1769. Era hija del también madrileño Jose Fernández de Rojas y de Francisca González,

³⁹ AHDM. APSMM. LB 41. fol. 447 (FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquias madrileñas...*, p. 68).

⁴⁰ AHDM. APSMM. LB 42. fol. 252 (FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquias madrileñas...*, p. 68).

⁴¹ AHDM. Notario Asenjo. c.ª 4.724/3. 31-5-1781.

⁴² AHDM. Notario Conde. c.ª 5.033/35. 29-4-1791.

⁴³ Se ha perdido el documento. Según información recogida en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid [AHPM], gran parte de los protocolos de Rafael Maroto desaparecieron en 1813, tras su regreso a la Corte después de haber permanecido en Cádiz.

⁴⁴ Archivo parroquial de la iglesia de San Luis de Madrid. Libro de defunciones [LD] 14. fol. 338; AHDM. Notario Martín. c.ª 5.132/4. 15-1-1794.

⁴⁵ MORALES Y MARÍN, José Luis: «Francisco Folch de Cardona...», s/p.

natural de Viñuelas (Madrid). Al día siguiente, era bautizada en la parroquia de San Sebastián por el presbítero Gregorio Izquierdo Junco, a quien dio por nombres María Joaquina Antonia Juana y Pía, siendo su madrina María de Rojas. Residió gran parte de su vida en la parroquial de San Sebastián, primero en la calle del Prado y después en la de Atocha, hasta el año de 1790 que pasó a la feligresía de San Justo por vivir en la calle del Humilladero, casas de Nuestra Señora de Gracia, para regresar a finales de 1793 a la de San Sebastián -momento en el cual se comprometía con Francisco Tiller-, al habitar junto a su hermano, el amanuense Fernando de Rojas, en un inmueble situado en la calle de las Huertas número 15⁴⁶.

El 15 de enero de 1794, el pintor se presentaba junto a María Fernández de Rojas ante el presbítero teniente vicario de la villa de Madrid y su partido, Francisco María Arzayos, y el notario Diego Alonso Martín, con el fin de que se les abriese los despachos necesarios para poder contraer matrimonio; ofreciendo información por parte de Francisco Tiller, los pintores valencianos Luis Planes (1765-1799), «que vive en el Buen Retiro», y Antonio Rodríguez Onofre (1765-h.1825), «que vive en la calle de Buena Vista, casa nueva». El valenciano solicitó que se les dispensase de dos de las tres amonestaciones requeridas «en atención ha haver manifestado dicho contrayente a su merced tenerse que ausentar de esta Corte el día quatro o cinco de febrero próximo en virtud de orden de S.M. a el real sitio de Aranjuez, con motivo de su destino de retratista y pintor de cámara de SS.MM». Tras el pertinente permiso del Rey -23 de enero de 1794-, a comienzos de febrero, el pintor escribía al citado vicario que por «precisión de marcharse en el día al real sitio de Aranjuez a continuar diferentes obras que S.M. le tiene confiadas», y poder así «cumplir con la orden que le está comunicada y llevar en su compañía a la referida doña María, [...] suplica se digne concederle la correspondiente licencia a efecto de que el día de oy pueda contraer sus exponsales»⁴⁷. Finalmente y como había solicitado el pintor, se casó el 5 de febrero en la iglesia de San Sebastián de Madrid⁴⁸. Ese mismo día otorgaba carta de pago y recibo de dote a favor de María Fernández en 4.640 reales, lo que unido a los 15.000 reales por vía de arras que le entregó Francisco, ascendió a 19.640 reales⁴⁹.

El pintor siguió viviendo al menos por un tiempo en la calle de los Negros con su mujer, con la que «parece vivir sin el menor disgusto, que en la parroquia [de San Luis] están corrientes sus matriculas; [aunque] su genio es algo discolo o extravagante»⁵⁰; para posteriormente trasladarse a vivir a la calle de la Cruz en la feligresía de San Sebastián, hogar donde finalmente fallecería a los 75 años de edad, de una larga y penosa enfermedad, «por cuya curación y asistencia ha tenido, no tan sólo que desprenderse de los pocos bienes y alaxas de

⁴⁶ Archivo parroquial de la iglesia de San Sebastián de Madrid [APSSM]. LB. 43. fol. 253; AHDM. Notario Martín. c.ª 5.132/4. 16-1-1794.

⁴⁷ AHDM. Notario Martín. c.ª 5.132/4. 16-1-1794.

⁴⁸ APSSM. LM. 33. fol. 51 (FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*, Madrid, Ed. Caparrós, 1995, p. 194). El presbítero afirmó en su publicación que el pintor se casó el 5 de enero.

⁴⁹ AHPM. Notario Pedro Antonio López de Santayana. Prot. 22.552. fols. 28-32.

⁵⁰ AHN. Inquisición. c.ª 3.727/54. fol. 3. Información referente a mayo de 1795.

su casa, sino también casi que mendigar respecto la interrupción en el pago de su sueldo»⁵¹. Finalmente, María Fernández de Rojas se reuniría con él el 29 de junio de 1832. Vivía en la calle del Prado y fue enterrada de limosna en el cementerio extramuros de la puerta de Toledo, no sin antes haber solicitado una pensión de viudedad al regio erario -4.000 reales al año-, habiendo dado su visto bueno el sumiller de corps, Fausto Francisco Palafox Pérez de Guzmán el Bueno, VII marqués de Ariza; hijo de aquél contra el que el padre de Francisco Tiller Folch de Cardona había pleiteado durante más de una década⁵².

⁵¹ APSSM. LD. 39. fol. 312 (FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña de San Sebastián...*, p. 194); AGP. Personal. c.ª 2.625/27.

⁵² AGP. Personal. c.ª 2.625/27; APSSM. LD (pobres). 9. fol. 187 (FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña de San Sebastián...*, p. 194).

LA BIBLIOTECA DEL III DUQUE DE ALCALÁ Y EL AMBIENTE INTELECTUAL SEVILLANO EN EL SIGLO XVII¹

David Mallén Herráiz, *Universidad Complutense de Madrid*

damallen@ucm.es

LA FORMACIÓN DEL III DUQUE DE ALCALÁ Y LA HERENCIA INTELECTUAL DE LOS ENRÍQUEZ DE RIBERA

El viejo palacio de los adelantados mayores de Andalucía – el cual fue rebautizado en algún momento remoto de su historia con el nombre de Casa de Pilatos² – retiene todavía en su interior muchas de las anécdotas y secretos que avivan nuestra idealizada visión sobre la animada vida urbana de la Sevilla del siglo XVII. Uno de estos populares sucesos hace mención a la formidable biblioteca que concibió el más docto de sus habitantes, don Fernando Afán Enríquez de Ribera, III duque de Alcalá de los Gazules, quien sería ensalzado precisamente como bibliófilo, mecenas e intelectual por la fortuna crítica de su época³. Estos aduladores testimonios constituyen prácticamente el único vestigio documental sobre la desaparecida librería, alimentando la concepción romántica de este palacio como uno de los principales centros de reunión humanística y ambiente tertuliano dentro del fenómeno cultural de la Sevilla del último Renacimiento.

Si bien estas repetitivas crónicas conformarían un idílico panorama en el que la fábula y los datos históricos son difíciles de discernir, la intrínseca vinculación de los Enríquez de Ribera con el desarrollo artístico y cultural en Andalucía contaría con importantes

¹ El presente texto es una síntesis actualizada del trabajo final presentado en el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español de la Universidad Complutense de Madrid, el cual fue dirigido por el profesor y catedrático don José Manuel Cruz Valdovinos y defendido por su autor durante el curso 2013/2014. Gracias a la inmersión en tan apasionante materia el texto significaría un primer abordaje en la preparación de mi tesis doctoral sobre la colección artística y literaria del III duque de Alcalá de los Gazules (1583 - 1637), cuya investigación está siendo codirigida por dicho profesor. Sirva esta publicación a modo de particular y sincera muestra de agradecimiento al profesor Cruz Valdovinos por las exhaustivas correcciones, los valiosos consejos ofrecidos y su siempre disponible atención.

² Esta denominación debió de generalizarse a partir del siglo XVIII. Para el estudio completo del edificio y su incalculable patrimonio, véase: LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano*, Sevilla, Editorial Universitario de Sevilla, 2017.

³ Un buen número de citas y referencias sobre este aristócrata y su biblioteca aparecen recogidas en un libro fundamental para el estudio de su trayectoria política. Véase: GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, *Don Fernando Enríquez de Ribera, tercer duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637). Estudio biográfico*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1969.

referentes desde su definitivo asentamiento en la capital hispalense y tras la adquisición del mencionado palacio en 1483⁴. No obstante, el relato que nos atañe tomaría su inicio un siglo después en otra imponente residencia nobiliaria situada en la vecina collación de san Juan de la Palma, más conocida como Palacio de las Dueñas⁵.

Nuestro protagonista nacería en este deslumbrante caserío un 10 de mayo de 1583⁶, siendo el primer fruto del matrimonio entre el homónimo IV marqués de Tarifa y doña Ana Girón de Guzmán, hija menor del I duque de Osuna. De su primera infancia son pocos los datos conocidos aunque ésta debió de estar marcada por el influjo de su padre y la autoridad de su abuelo, el II duque de Alcalá⁷. De hecho, su distinguida formación no tendría el mismo alcance sin la presencia del grupo de eruditos frecuentado por su progenitor tanto en este palacete como en otra propiedad familiar denominada Huerta del Rey⁸.

Es de sobra conocido que el eje vertebrador de este entramado intelectual fue el propio preceptor del IV marqués de Tarifa, el maestro Francisco de Medina, quien a su vez fue un destacado discípulo del sabio humanista hispalense Juan de Mal Lara⁹. Así, alrededor de los Enríquez de Ribera se configuraría un séquito de estudiosos y rapsodas los cuales, deseosos de desarrollar sus habilidades en el ámbito literario, dedicarían su producción al joven marqués tal y como fue el caso de Fernando de Herrera *el Divino*¹⁰ o el de los poetas Juan de

⁴ Sobre los antecedentes familiares del III duque de Alcalá como mecenas debemos nombrar a varios de sus miembros, entre ellos a la ilustre Catalina de Ribera; a don Fadrique Enríquez de Ribera, I marqués de Tarifa; y a don Per Afán Enríquez de Ribera, I duque de Alcalá de los Gazules. Sobre su papel en la Sevilla del Renacimiento, véase: LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 40-58 y 142-172.

⁵ En cuanto a la historia de este palacio y su equiparación arquitectónica con la Casa de Pilatos, véase: LLEÓ CAÑAL, Vicente, *El palacio de las Dueñas*, Girona, Atalanta, 2016.

⁶ GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, *Don...*, p. 49.

⁷ Advertimos que la figura de don Fernando Enríquez de Ribera, II duque de Alcalá de los Gazules (a.1522-1594), sigue siendo bastante borrosa a pesar de su longevidad. A diferencia que el resto de integrantes vinculados a este linaje su trayectoria no parece haber trascendido fuera del territorio andaluz, lo que se ha interpretado como una supuesta falta de ambición política y cultural. Sin embargo, el análisis de sus bienes muebles podría aportar nuevas pistas en cuanto al plano artístico y del coleccionismo, tal y como podríamos interpretar en la orden dada poco antes de fallecer a su tesorero, Hernando de Chaves, para vender sus enseres personales en pública almoneda y nombrar a los tasadores pertinentes. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Protocolos Notariales, 17.727, fol. 384.

⁸ La desaparecida Huerta del Rey era una parcela de origen islámico ubicada a las afueras de la ciudad, la cual fue usada por el I marqués de Tarifa como finca de recreo y estaba compuesta por un amplio cenador, un hermoso jardín con naranjos y un grandioso estanque con peces y barcas. LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Nueva...*, p. 95.

⁹ BROWN, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Forma, 1980, p. 37.

¹⁰ Fernando de Herrera, llamado *el Divino* (1534-1597), también fue discípulo de Juan de Mal Lara. En 1582, con motivo del matrimonio del marqués en Osuna, le dedicó la publicación del libro *Algunas obras* por lo que el aristócrata le remitió un soneto en agradecimiento. RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Establecimiento tipográfico "Sucesores de Rivadeneira", 1903, pp. 148-149.

la Cueva¹¹, fray Gaspar de los Reyes¹², Luis Barahona de Soto¹³ y Baltasar del Alcázar, quien además fue alcaide en la villa de Los Molares¹⁴.

A pesar del marcado cariz literario presente en el cenáculo del IV marqués de Tarifa los intereses y conocimientos de sus integrantes no debían de ser ajenos al ámbito artístico tal y como podemos deducir de la compra – ordenada por el joven marqués al maestro Medina en 1586¹⁵ – de un cuadro de la *Oración en el huerto* por el cual pagaron 400 reales a Francisco Preboste, ayudante y marchante del Greco¹⁶. La vinculación al maestro cretense hace pensar que la pieza pudiese pertenecer a su mano o a su obrador¹⁷, por lo que esta noticia podría aportar nuevas perspectivas sobre la presencia en el mercado sevillano de los modelos devocionales creados por el griego, así como de la interacción y conocimiento de este tipo de pinturas en la referida esfera intelectual.

¹¹ Justamente, el poeta Juan de la Cueva compuso un soneto dirigido al marqués en la villa de Bornos donde ridiculizaba al tropel de desesperados autores quienes, considerando al joven aristócrata como mecenas de las letras, recitaban insistentemente sus versos al repostero de la casa, el maese Francisco, para que éste les suministrase alimentos. RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1907, p. 186.

¹² El predicador agustino fray Gaspar de los Reyes se ganó la protección del marqués como poeta y músico tras haber sido escuchado por éste hacia 1587 en la casa de su suegro, el I duque de Osuna. En 1595 y ya muerto el malogrado mecenas le dedicó la publicación de su *Obra a la redención*. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, *Don...*, p. 44.

¹³ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Luis...*, pp. 112-113.

¹⁴ Según el *Libro de retratos* del afamado pintor Francisco Pacheco el poeta “estuvo en servicio de don Fernando Enríquez de Ribera i de doña Juana Cortés, segundos duques de Alcalá, en su villa de los Molares, casi 20 años, con oficios de alcaide i de alcalde maior, mui estimado i favorecido destos señores, donde co[n]puso muchas de sus obras, i algunas famosas epístolas, celebrando aquella ilustrísima señora, i el nacimiento de su hija doña Catalina de Ribera, después duquesa de Osuna. Compuso allí el gracioso dialogo de Boro[n]danga i Handrajuelo, que antes de acabarlo le tomó el marqués de Tarifa, i otra epístola a su hermano Melchior del Alcázar, que asistía en aquel tiempo por alcaide en los Alcázares Reales”. PACHECO, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (ed. Foto-cromo-tipia), Sevilla, 1886, p. 104.

¹⁵ El recibo de pago está fechado el 1 de febrero de 1586. LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, p. 280.

¹⁶ El profesor Lleó Cañal hace referencia a un tal Pedro de Mesa como autor del cuadro. Sin embargo, la identidad de este personaje debía corresponder realmente a la del bordador Pedro de Mesa, quien fue inmortalizado y elogiado por el pintor Francisco Pacheco en su *Libro de retratos*. Además, este mismo bordador estuvo relacionado con la reventa de cuadros del Greco en Sevilla al menos en otras dos ocasiones (Véase n.17). LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, p. 172 y n.464; y PACHECO, Francisco, *Libro...*, pp. 39-40.

¹⁷ En el caso de confirmarse esta hipótesis nos permitiría adelantar en dos años la presencia de la obra del maestro en Sevilla pues, hasta ahora, la primera referencia se ubicaba el 1 de julio de 1588 cuando el Greco y su ayudante Preboste otorgan un poder a dos vecinos de la ciudad para cobrar el importe de dos cuadros que representaban a *San Pedro* y a *San Francisco*, los cuales habían pintado y enviado a la capital hispalense. (SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Doménico Theotocópuli* 1910, p. 155). Así mismo, el 24 de mayo de 1597 los mismos otorgantes volvían a firmar un poder para cobrar el precio de las pinturas y lienzos enviados al bordador sevillano Pedro de Mesa. SAN ROMÁN, Francisco de Borja, “De la vida del Greco. (Nueva serie de documentos inéditos)”, *Archivo español de arte y arqueología* (Madrid), tomo 3, nº 8 (1927), p. 163.

De todas maneras, el conocimiento de estos círculos por parte de don Fernando debió de ser tan difuso como efímero, pues éste se disolvió siendo aún niño. Huérfano de padre con tan sólo siete años y titular del ducado de Alcalá desde los once, el jovencísimo duque se educaría bajo la tutela de su protectora madre quien – cumpliendo la voluntad testamentaria de su marido¹⁸ – se trasladaría al Palacio de los Ribera en Bornos para proteger a sus hijos de los ambientes ociosos de la capital.

Durante el periodo bornense, que comprendía desde la muerte de su abuelo en 1594 hasta su primer viaje a Madrid en abril de 1598, el duque recibió las primeras lecciones de los preceptores designados para su refinada instrucción. Fruto de este aprendizaje sería el *Libro de las sentencias*¹⁹, obra temprana del joven Alcalá corregida por el maestro jesuita Juan López Valdés. El manuscrito contiene un compendio de axiomas morales sobre diversas materias que, a modo de ejercicio pedagógico, venían a demostrar la destreza del duque en la lengua latina²⁰ y en el manejo de la bibliografía didáctica de la época; si bien, nos es especialmente interesante porque en su interior se incluye un completo índice de los autores consultados por el joven pupilo y un sencillo dibujo del escudo de los Enríquez de Ribera (Fig.1), el cual podría venir de la mano de don Fernando.

En este tiempo nuestro protagonista acabaría por desarrollar un carácter prematuro del que en ciertas ocasiones se desprende un temperamento desafiante y algo déspota. En 1596 participó, a pesar de su inexperiencia, en la defensa de Cádiz contra el saqueo de las tropas inglesas²¹; en 1597 se dictaminó un auto para que no alistase violentamente a los

¹⁸ “Yten, pido por merced a la d[ic]ha marquesa, doña Ana Girón, mi muy cara y muy amada muger, q[ue] [...] para acabar de hazer la educación de los d[ic]hos sus hijos, por ser esta cibdad muy ocasionada para la educación de los hijos varones para no los poder educar como conbiene q[ue] sean en el servicio de Dios, tenga por bien de llevarlos a administrar y educar en la villa de Bornos”. Archivo General de Andalucía (AGA), Archivo Ducal de Medinaceli (ADM), Sección Ducado de Alcalá de los Gazules, 1190/402-427.

¹⁹ *Sententiae piae praeclarissimi Ducis Alcalaie etc., ab eiusdem magistro Ioanne Lopecio de Valdes recognitae et actuae* (h.1600), Biblioteca Nacional de España (BNE), Mss. 6048. El ejemplar se encuentra disponible en la Biblioteca Digital Hispánica. Para el estudio de la obra, véase: LÓPEZ DE TORO, José y SERRANO CALDERÓ, José, “El libro de las sentencias del duque de Alcalá (Dos ilustraciones fuera de texto)”, *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tomo 20, nº 63 (1954), pp. 35-66.

²⁰ En una nota del maestro Valdés, contenida en el libro, se deduce la todavía poca pericia del duque en la lengua latina: “El que este libro escribió no sabía latín, y así tiene muchos barbarismos. Corrígilo lo mejor que pude, advierta V[uestra] E[xcelencia] que muchas veces de un vocablo hace dos y allí las partes divididas están con una virgulilla para que como con cadena atadas se entienda ser una parte, otras veces junta dos o tres vocablos en uno, y a estos dividí en una rayita sutil. Y en la orthographia ay mill faltas. Y así de mi parecer convendría darlo a quien supiese latín. Por estar yo ausente de esa ciudad se hizo esto mal. Perdóneme V[uestra] E[xcelencia] a quien beso sus pies”. BNE, Mss. 6048, fol.105v.

²¹ “En el dicho puerto de Cádiz, al tiempo que se descubrió el armada, avrá dentro 28 naves de flota, y doce galeones de armada y 21 galeras, y que los duques de Medina Sidonia y Alcalá estaban dentro con más de 20.000 hombres”. 12/VII/1596. Viana, Carta del I conde Gondomar. Biblioteca Real de Palacio (BRP), II/2157, doc.119.

soldados infantes en su villa de Cañete la Real²²; en junio de ese mismo año se desposó por poderes con doña Beatriz de Moura y Corte-Real, hija del I marqués de Castel-Rodrigo²³; y en los albores de la nueva centuria tomaría las riendas del ducado, enfrentándose a su madre e instalándose en la Casa de Pilatos²⁴.

Desde su nueva residencia don Fernando intentaría recuperar el contacto con el ya desintegrado círculo patrocinado por su padre²⁵ iniciando incluso algunas reformas en la planta alta del edificio – donde participaría el arquitecto y maestro mayor de la ciudad Juan de Oviedo y de la Bandera²⁶ – con el fin de acoger sus propias tertulias y relacionarse con la nueva generación de estudiosos y artistas que copaba los cenáculos teóricos de la ciudad. De hecho, las advertencias insinuadas por este nuevo círculo, las cuales le vaticinaban una inminente y aciaga carrera, acabarían plasmadas en una de sus estancias en cuyo proceso de ejecución se entiende el funcionamiento de esta academia²⁷.

En 1603 don Fernando solicita al maestro pintor Francisco Pacheco que realice una serie de pinturas en lienzo para destinarlas a la decoración del techo del Camarín Grande²⁸, un destacado salón que acabaría convirtiéndose en su particular gabinete artístico y de antigüedades²⁹. Para la solución técnica del conjunto – donde se emplearía el temple sobre lienzo – Pacheco pediría consejo al también pintor Pablo de Céspedes, quien había realizado parte

²² AGA, ADM, Sección Alcalá, 1281/154-193.

²³ LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, p. 131.

²⁴ LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, p. 132.

²⁵ Según cuenta el pintor Francisco Pacheco, tras la repentina muerte del IV marqués de Tarifa el acongojado maestro Medina se retiró “(dexando la cátedra de San Miguel i la pompa de palacio) en lo más apartado de los arrabales desta ciudad a vida quieta, donde dispuso un riquísimo museo de rara librería i cosas nunca vistas de la antigüedad i de nuestros tiempos”. PACHECO, Francisco, *Libro...*, pp. 133-134.

²⁶ Acerca de las reformas proyectadas por Oviedo en la planta alta de la Casa de Pilatos y la relación del arquitecto con los duques de Alcalá, véase: PÉREZ ESCOLANO, Víctor, *Juan de Oviedo, arquitecto en la Sevilla de los Austrias* [Tesis doctoral], Universidad de Sevilla, 1977, pp. 347-371.

²⁷ La decoración del Camarín Grande de la Casa de Pilatos se debe entender como una clara emulación de otros espacios destinados a la congregación de estudiosos o a la exhibición artística como la desaparecida biblioteca del poeta Juan de Arguijo, cuyo techo fue pintado por Alonso Vázquez en 1601, o el Palacio Arzobispal de Sevilla; lo que demuestra a su vez el manejo de las mismas fuentes y la presencia de intereses similares en las academias sevillanas del siglo XVII. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, “El techo de la casa del poeta Juan de Arguijo”, en VV.AA; *Velázquez y Sevilla. Estudios*, Santander, Aldeasa, 1999, pp. 182-198.

²⁸ Sobre esta interesante obra y el resto de pinturas que decoraban los techos de la planta alta, véase: LLEÓ CAÑAL, Vicente, “Los techos pintados de la Casa de Pilatos”, en VV.AA; *Velázquez...*, pp. 172-181.

²⁹ Para el estudio de la colección artística que el III duque de Alcalá reunió en la Casa de Pilatos, véase: BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard, “The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution”, *The Art Bulletin*, vol. 69, n^o2 (1987), pp. 231-255.

de su formación en Roma³⁰; mientras que para la configuración del programa iconográfico el pintor recurriría al maestro Francisco de Medina, quien elaboró un discurso moral a través del tema de la *Apoteosis de Hércules* (Fig.2), donde el joven duque debía evitar los vicios y acogerse a la virtud para alcanzar el camino a la gloria creando una analogía intelectualizada entre la trayectoria del joven duque y la del héroe griego³¹.

Todos estos elementos, que denotan un intrínseco carácter transversal e interdisciplinar, definen el funcionamiento de las academias como un grupo de expertos especializados en diferentes materias y relacionados entre sí cuya participación consistía en el intercambio de ideas, pareceres y opiniones con el fin de aportar mejoras a los proyectos y conocimientos vinculados en este caso a la producción artística y literaria compartida por los intereses particulares de don Fernando, quien a su vez consumiría su reputación como promotor, mecenas y protector de las artes y las letras. Tal confluencia de personalidades pronto requeriría de un espacio de reunión en el que albergar un amplio corpus bibliográfico donde hacer posible el debate y las consultas. Por ello, las reformas de la planta alta de la Casa de Pilatos también contemplarían la creación de una inmensa biblioteca que acabaría convirtiéndose en todo un referente en la ciudad.

LA BIBLIOTECA DEL III DUQUE DE ALCALÁ EN LA CASA DE PILATOS

El germen constructivo de la biblioteca surge de las obras emprendidas hacia el año 1604³² y localizadas encima del antiguo guardarropa levantado en tiempos de don Fadrique, I marqués de Tarifa³³. Parece ser que este segundo cuerpo ya había sido iniciado durante la gran ampliación renacentista impulsada por don Per Afán, I duque de Alcalá, a partir de 1569; aunque sus obras habían quedado paralizadas tras la muerte de éste en 1571³⁴.

El proyecto retomado por Oviedo se basaría en la creación de un gran salón de planta rectangular de más de treinta y una varas de longitud y once de anchura³⁵, cubierto por un tejado a dos aguas cuyo lado oeste daba a la calle Caballerizas mediante cinco balcones con

³⁰ PACHECO, Francisco, *El arte...*, p. 449.

³¹ LLEÓ CAÑAL, Vicente, "Los techos...", p. 178.

³² Según el propio testimonio de Oviedo estas reformas se hacían necesarias en "otro quarto ques el principal destas d[ic]has casas está a medio hazer e por acavar, que cae sobre la guardarropa de las d[ic]has casas e con gran necesidad de que se acabe". LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, p. 282.

³³ Según un epígrafe encontrado por González Moreno, cuyo paradero se desconoce, sobre la bóveda del guardarropa se disponía una gran sala que en el siglo XV había servido de granero. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, "Don Fadrique Enríquez de Ribera", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, nº 122 (1963), p. 258. Este dato debe ser falso o erróneo pues en 1570 se contrató a los albañiles Juan Suárez y Juan Miguel para que cubriesen las bóvedas del guardarropa con una azotea solada de ladrillo y unos caños de hierro para evacuar el agua a la calle. ALBENDEA RUZ, María Esther, *La Carpintería de lo Blanco de la Casa de Pilatos de Sevilla* [Tesis doctoral], Universidad de Sevilla, 2011, pp. 39-40.

³⁴ LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, p. 118.

³⁵ LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, p. 155.

guardapolvos de pizarra, mientras que el lado opuesto salía a través de una hermosa *loggia* con seis ventanas al Jardín Grande³⁶ (Fig. 3). Su bóveda elíptica de madera con paramento de yeso blanco y negro³⁷ debía de componer uno de los ornamentos más imponentes del palacio, creando una brillante bicromía entre los elementos decorativos seguramente compuestos por series de *ferronerías* y cueros recortados similares a los del techo de uno de los retretes que flanquean el Camarín Grande³⁸ o a los estucos de la Escalera Imperial del antiguo Convento de la Merced Calzada.

Sobre la apariencia interior de la biblioteca imaginamos, a través de los datos conocidos, que su perímetro debía de estar prácticamente envuelto por enormes estanterías de madera que custodiaban los más de 6.500 libros organizados en 260 divisiones³⁹ que componían su fondo bibliográfico. En lo alto de los abarrotados estantes se disponían varias antigüedades como inscripciones epigráficas y piezas de cerámica policromada⁴⁰, posiblemente de época grecorromana. La puerta de acceso a la sala estaba presidida por un retrato en tabla del I duque de Alcalá⁴¹ y el testero norte tenía una elegante chimenea de piedra negra, la cual se relaciona con otra que se localiza actualmente en el comedor⁴² (Fig. 4). El centro lo ocupaba un suntuoso bufete labrado de jaspe sobre el que se apoyaban dos grandes atriles⁴³, y en el resto de espacios libres debían de situarse los escritorios con gavetas que contenían la colección de monedas y medallas adquirida por Alcalá en Nápoles y Sicilia⁴⁴.

³⁶ PÉREZ ESCOLANO, Víctor, *Juan...*, p. 363.

³⁷ Estos datos se conocen a través de un informe redactado por el arquitecto José Echamoras en 1808. LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, p. 155.

³⁸ Esta pequeña sala, conocida actualmente como Salón Oviedo debido a la atribución de su techumbre a este arquitecto, muestra en el centro el blasón de los duques de Medinaceli. Aunque este elemento es forzosamente posterior al año 1639, cuando el ducado de Alcalá se agrega a los títulos de los Medinaceli, sí podrían ser obra suya las decoraciones laterales con los referidos motivos con cueros recortados. LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, pp. 137-139.

³⁹ "En los estantes que en ella ai, ai dussientas e sesenta divisiones [...] que ubo seis mill y quinientos cuerpos de libros grandes y pequeños de diferentes géneros y materias y enquadernaciones [...] todas llenas de libros apretados sin que pueda caver ninguno entre medias". (Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Real Audiencia, 29337, s.f.).

⁴⁰ "En la d[ic]ha librería ensima de los estantes della ay algunos basos de diferentes calidades y hechuras y barros y en ellos algunas pinturas y lavores". MALLÉN HERRÁIZ, David, "La colección artística del III duque de Alcalá: nuevos documentos", *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 26, (2017), p. 124.

⁴¹ "Sobre la puerta de la d[ic]ha librería está una tabla embutida en la pared, retrato del señor duque don Pedro, de medio cuerpo, armado, de mano del Ticiano y maltratado". GESTOSO Y PÉREZ, José, *Curiosidades antiguas sevillanas (serie segunda)*, Sevilla, Oficina del periódico El Diario de Andalucía, 1910, pp. 247-248.

⁴² LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, p. 408.

⁴³ "En medio de la sala de la librería está un vufete envutido de xaspe con dos atriles grandes". AHPS, Real Audiencia, 29337, s.f.

⁴⁴ GESTOSO Y PÉREZ, José, *Curiosidades...*, pp. 244 y 250.

Algunas de estas piezas de origen arqueológico acabarían por asumir cierto carácter legendario como es el caso de la urna de alabastro descrita por el historiador Diego Ortiz de Zúñiga y que contenía supuestamente las cenizas del emperador Trajano⁴⁵, o el busto de mármol ofrecido a don Fernando⁴⁶ – hoy colocado en un nicho del apeadero del palacio (Fig. 5) – que una popular leyenda ambientada en el medievo la identifica con la efigie del rey Pedro I el Cruel⁴⁷.

Sobre su uso se especula que también debió de servir como armería y archivo⁴⁸. Sin embargo, la documentación indica que la sala que conservaba los papeles de la casa se encontraba en una dependencia anexa a la que se accedía pasando por la citada *loggia* que miraba al Jardín Grande⁴⁹. Según una inscripción latina de una lápida actualmente encastrada en el apeadero y procedente del archivo (Fig. 6) se dice que la construcción del mismo finalizó en el año 1617⁵⁰, por lo que también debemos ubicar en estas fechas la culminación de las obras de la librería. Durante los años siguientes se debieron realizar algunas mejoras tal y como deducimos de las láminas de cobre enviadas por Alcalá desde Sicilia para cubrir las puertas y cajones del archivo⁵¹, siendo posible que la librería también contemplase este tipo de aderezos.

No obstante, tan sólo dos décadas después y tras el deceso del III duque de Alcalá en 1637, la suerte de este aposento cambiaría drásticamente pronosticando su fatal y languideciente destino. Debido a la declaración del concurso de acreedores contra los bienes de don Fernando la biblioteca permanecería cerrada durante varios años al ser confiscados sus fondos por la Real Audiencia⁵². Por otra parte, la única hija y sucesora del duque, doña María Enríquez de Ribera, fallecería repentinamente en 1639; razón por la que los títulos y propiedades de la Casa de Alcalá recayeron sobre su prima hermana, doña Ana María Luisa Enríquez de Ribera, esposa del VII duque de Medinaceli⁵³.

⁴⁵ LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, p. 14.

⁴⁶ GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, *Don...*, p. 88.

⁴⁷ GESTOSO Y PÉREZ, José, *Curiosidades...*, p. 266.

⁴⁸ LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, p. 154.

⁴⁹ Según un inventario del archivo redactado en 1637 a petición del IX almirante de Castilla “la puerta primera que es la pieza de la librería [...] se abrió y estando abierto se entró dentro de la d[ic]ha pieza y por ella se pasó a otra que está en un corredor que cae a un jardín, la qual tenía la puerta zerrada con tres zerraduras [...] y el d[ic]ho alcalde entró en la d[ic]ha pieza y aposento q[ue] los susod[ic]hos dijeron ser el archivo de los papeles de el d[ic]ho señor duque de Alcalá”. (AGA, Medinaceli, Alcalá, 1205/681-682).

⁵⁰ El epígrafe también recoge que el archivo se dispuso en la zona más apartada de la casa para que, en caso de incendio, jamás fuese alcanzado por el fuego. Este apunte hace intuir que el archivo y la biblioteca se encontraban en departamentos diferentes. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, *Don...*, p. 78.

⁵¹ LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, pp. 154-155.

⁵² Las puertas de la biblioteca y del archivo se cerrarían con tres candados respectivamente, pasando las llaves bajo la custodia de diferentes autoridades pertenecientes a la Real Audiencia. (AGA, Medinaceli, Alcalá, 1205/681-682).

⁵³ MALLÉN HERRÁIZ, David, “La colección...”, p. 118.

Como propiedad menor de los Medinaceli el palacio inició un inexorable proceso de abandono y degradación que intentaría ser paliado mediante puntuales reparos y restauraciones⁵⁴. A mediados del siglo XVIII la librería ya había sido prácticamente desmantelada, pues según un inventario datado en 1751⁵⁵ la sala servía de improvisado almacén de algunas de las pinturas que habían formado parte de la colección artística. El punto final del salón de la biblioteca lo pondría el terremoto de Lisboa de 1755, inesperado fenómeno por el que su bóveda elíptica se desprendería parcialmente. El techo del habitáculo debió permanecer en estado de ruina durante más de una centuria hasta que en 1867⁵⁶ – durante el importante proceso de reformas y recuperación del palacio impulsado por doña Ángela Pérez de Barrada, I duquesa de Denia y Tarifa – se decidió demoler la vieja techumbre, así como compartimentar el plano interno del salón destinándolo al uso residencial, restando únicamente las paredes y ventanas como testigos originales de tan admirable lugar.

EL DESTINO DE LA COLECCIÓN LITERARIA DEL III DUQUE DE ALCALÁ

Paralelamente a la construcción de la biblioteca se iría formando su riquísimo fondo bibliográfico. Aunque varios de los ascendientes de don Fernando como el I marqués de Tarifa o el I duque de Alcalá contaron con interesantes colecciones librescas⁵⁷, el fondo primigenio de la biblioteca del III duque de Alcalá se establecería en el año 1606 mediante la compra – por la extraordinaria cifra de 3.000 ducados⁵⁸ – de la biblioteca del arcediano Luciano de Negrón, entre cuyos ejemplares se encontraban los de la biblioteca del humanista cordobés Ambrosio de Morales.

Esta suposición es bastante plausible porque la compra no sólo abarcaba la adquisición de más de 5.100 libros escritos en latín, toscano y romance; sino de todos sus estantes, cajones, figuras y una esfera de bronce⁵⁹; por lo que deducimos que tanto el menaje

⁵⁴ A mediados del siglo XVII se construye un pasadizo de madera que comunicaba el cuarto principal con la biblioteca, y durante la primera mitad de la siguiente centuria se aplicarían algunos reparos en el testero de la librería y los guardapolvos. LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, pp. 283-284.

⁵⁵ GESTOSO Y PÉREZ, José, *Curiosidades...*, p. 247.

⁵⁶ LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, p. 204.

⁵⁷ Para el estudio de la biblioteca del I marqués de Tarifa, la cual fue donada al Monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla tras su muerte en 1539, véase: ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen, “La biblioteca de don Fadrique Enríquez de Ribera, I marqués de Tarifa”, *Historia. Instituciones. Documentos*, nº 13 (1986), pp. 1-40. Sobre los 4.000 volúmenes que conformaban la biblioteca del I duque de Alcalá y que según González Moreno fueron depositados en Bornos no tenemos mayores noticias. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, *Don...*, p. 90.

⁵⁸ La venta fue formalizada por el fraile dominico Rodrigo de Quintanilla, albacea testamentario del arcediano, de lo que se deduce como venta post-mortem del propietario. LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Casa...*, p. 154.

⁵⁹ “Los dichos tres mill ducados son preçio y raçon de una librería en que ay çinco mill y cien cuerpos de libros de leyes y cánones y teología y otras escrituras de latín y toscano y romance, con una esfera de bronce y con sus estantes y caxones de madera y figuras y otras cossas anexas...” (AHPs, legajo. 12644, fol. 219v).

como los fondos de la biblioteca del III duque de Alcalá en Sevilla debían de ser mínimos con anterioridad a esta adquisición. Tal y como explica el historiador Diego Ortiz de Zúñiga⁶⁰, a partir de 1606 se fueron agregando un número importante de títulos, los cuales debieron superar el millar, pues tras la muerte de don Fernando en 1637 el volumen total de la biblioteca de la Casa de Pilatos se estimaba en más de 6.500 ejemplares⁶¹.

Con el óbito de su propietario el destino de los libros daría un giro tan inesperado como aciago al ser incluidos en el mencionado concurso de acreedores. Por esta razón se entiende la petición realizada en 1639 por don Juan Luis de la Cerda, VII duque de Medinaceli, para reclamar el derecho de compra de la colección de pinturas, esculturas, medallas y librería ante la Real Audiencia⁶², demanda que le fue concedida. Una vez asegurada la continuidad de los fondos como propiedad de los Medinaceli, éstos permanecieron – aunque con sustanciales mermas⁶³ – en la Casa de Pilatos hasta inicios del siglo XVIII, siendo inventariados en 1712 por el deán castellonense Manuel Martí y Zaragoza, quien los estima en 6.000 volúmenes⁶⁴.

A partir de este momento los fondos de la librería son trasladados progresivamente desde Sevilla al Palacio de Medinaceli en Madrid⁶⁵. Sobre estos envíos se conservan varios registros que nos permiten trazar el seguimiento de los mismos, así como atestiguar una dispersión tan intermitente como dilatada en el tiempo. El primer conjunto remitido a la capital se data en torno al 23 de enero de 1730, cuando se notifica el embalaje de 181 obras

⁶⁰ “Agregó lo más estimado que salió en su tiempo en todas lenguas y profesiones y muchos raros manuscritos” ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, Madrid, Imprenta Real, 1677, p. 665.

⁶¹ MALLÉN HERRÁIZ, David, “La colección...”, p. 114.

⁶² MALLÉN HERRÁIZ, David, “La colección...”, p. 118.

⁶³ A través del testimonio de Gregorio Mayans deducimos que, con anterioridad a 1712, ya habían desaparecido unos quinientos libros de la biblioteca debido al descuido del palacio y los arbitrarios hurtos que la despojaron de los ejemplares de mayor valor y rareza. A estas pérdidas se suman los quinientos volúmenes que fueron retirados al estar “podridos por la humedad y [...] corroídos por la polilla”. MAYANS, Gregorio, *Emmanuelis Martini, ecclesiae alonensis decani, vita* [edición bilingüe y comentada por Juan Gil], Valencia, Ayuntamiento de Oliva. 1977, pp. 162 y 166.

⁶⁴ Este dato nos es conocido a través de la biografía realizada por el erudito valenciano Gregorio Mayans sobre el deán Martí. Lamentablemente no hemos encontrado más referencias sobre el inventario realizado por Martí y encargado por el X duque de Medinaceli en 1712. ALBENDEA SOLÍS, Juan Manuel, “Italia en la colección Medinaceli”, en IMPROTA, Maria Cristina, *El San Juanito de Úbeda restituído*, Florencia, Edifir, 2014, pp. 28 y 38, n. 35.

⁶⁵ Nos referimos al desaparecido palacio situado en la Carrera de San Jerónimo en cuyo solar fue construido el Hotel Palace en 1912. Junto a los fondos de la librería también se comenzó a remitir a Madrid parte de la colección de pintura y escultura de la Casa de Pilatos. Véase: LLEÓ CAÑAL, Vicente, “The Art Collection of the Ninth Duke of Medinaceli”, *The Burlington Magazine*, vol. 131, nº 1031 (1989), pp. 108-116; y COPPEL AREIZAGA, Rosario, “Spanish Collectors of Small Bronzes: The Collection of the Third Duke of Alcalá (1583-1637)”, en WARREN, Jeremy, *Renaissance and Baroque Bronzes: In and Around the Peter Marino Collection*, Londres, Wallace Collection, 2013, pp. 145-146.

manuscritas en 4 cajones⁶⁶; y el 16 de agosto de 1731 se prepara un segundo pedido formado por 466 volúmenes divididos en 16 cajones⁶⁷. Las siguientes referencias se localizan casi quince años después al efectuarse, el 1 de abril de 1746, un envío de 33 cajones al que se sumaría otra remesa de libros formada por 18 cajones⁶⁸, aunque no se indica el número de tomos que integraban cada compartimento.

Es de suponer que, una vez llegados a su nueva residencia, los volúmenes procedentes de la Casa de Pilatos se mezclaron con los de la biblioteca de los Medinaceli en Madrid formando un vasto fondo compuesto por 13.500 libros; pues esta operación respondía a la voluntad de don Nicolás Fernández de Córdoba y de la Cerda, X duque de Medinaceli, por reunir todas las librerías de cada estado y vincularlas al mayorazgo⁶⁹. Así, a partir del año 1757 la biblioteca de los Medinaceli quedaría abierta al público⁷⁰ hasta bien avanzado el siglo XIX, no sin antes haber sufrido los saqueos y desórdenes de las tropas francesas, y haberse enfrentado a las inevitables sustracciones advertidas en los graduales recuentos⁷¹.

A principios del siglo XX tanto la librería como el archivo fueron llevados a otro palacio ubicado en la Plaza Colón, donde serían vistos y estudiados por el historiador Antonio Paz y Meliá. El 25 de noviembre de 1917 el edificio sufriría un incendio del que la biblioteca y la armería quedaron indemnes⁷², aunque no fue así para el resto de la estructura, la cual fue totalmente demolida en 1962 aprovechando el lanzamiento de un desafortunado proyecto urbanístico⁷³. Precisamente, poco antes del derribo se puso a la venta el total de la biblioteca⁷⁴, la cual fue adquirida por el coleccionista y bibliófilo mallorquín Bartolomé March, en cuya fundación se custodian actualmente los fondos⁷⁵.

⁶⁶ El documento incluye un inventario de manuscritos. Entre los más curiosos destaca *De Agricultura* de Andrea Palladio, el *exemplar poético* de Juan de la Cueva, *La Celestina* de Fernando de Rojas, una comedia dedicada a la visita de Felipe IV a Sevilla en 1624 y un libro sobre perspectiva junto a varios dibujos. (AGA, Medinaceli, Alcalá, 1185/072-076).

⁶⁷ El envío se confecciona según orden dada el 11 de julio de 1731 por el X duque de Medinaceli. (AGA, Medinaceli, Alcalá, 1185/077).

⁶⁸ Conocemos este dato a través de dos cartas en las que se indica que los libros fueron llevados al Mesón de los Navarros situado en la Puerta del Sol de Madrid. (AGA, Medinaceli, Alcalá, 1206/138-142).

⁶⁹ PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Series de los más importantes documentos del archivo y biblioteca del exmo. señor duque de Medinaceli*, 1ª serie, Madrid, 1915, p. XIX.

⁷⁰ PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Series...*, 1ª serie, p. XIX.

⁷¹ PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Series...*, 1ª serie, pp. XIX-XXI.

⁷² "Incendio del Palacio de Medinaceli", *Mundo Gráfico*, año VII, nº 318, 28 de diciembre 1917, p. 10.

⁷³ Noticiario NO-DO, nº 1126, 3 de agosto de 1964.

⁷⁴ Por la biblioteca se pedían entre 100 y 150 millones de pesetas, dependiendo si el comprador era un particular o una entidad bancaria. JOANIQUET EXTREMO, Aurelio, "La odisea del archivo y biblioteca de Medinaceli habría de terminar en Barcelona", *Diario de Barcelona*, 16 noviembre de 1961.

⁷⁵ Quiero dar las gracias a don Fausto Roldán, director de la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, por haberme facilitado generosamente el acceso, localización y estudio de dichos fondos.

LA RECONSTRUCCIÓN DEL FONDO LITERARIO DE LA BIBLIOTECA

Dejando de lado los diferentes avatares históricos y arquitectónicos, es obvio que el punto más interesante de nuestra investigación responde a la identificación y análisis de los títulos que compusieron la biblioteca del III duque de Alcalá, un objetivo difícilmente alcanzable al desconocer el paradero del inventario de libros⁷⁶, pero que hemos podido salvar levemente. En primer lugar, hemos consultado algunos de los ejemplares firmados por Ambrosio de Morales⁷⁷ conservados en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March. Éstos son en su mayoría volúmenes misceláneos que compilan obras de historia y retórica de célebres autores como Veleyo, Hermógenes de Tarso (Fig. 7), Gautier de Châtillon, Filippo Buonaccorsi, Erasmo de Rotterdam o Carlo Sigonio.

En segundo lugar, hemos localizado varios libros que pertenecieron a don Fernando. Entre ellos destacan cuatro manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional⁷⁸ y un epistolario de Pio II⁷⁹ firmado por el duque en 1605 y, por lo tanto, adquirido con anterioridad a la compra de la librería de Luciano de Negrón; además de otros dos curiosos ejemplares que forman parte de una serie de textos titulados *Exercitatio* que fueron donados por su autor – el médico Juan de Vega Luna – a la biblioteca⁸⁰. A éstos se suman los volúmenes en cuya cubierta se representa el escudo de los Enríquez de Ribera, distintivo que delata su procedencia como es el caso de un ejemplar de *Oratio ad Urbanum VIII*⁸¹ (Fig. 8), que recoge la oración leída durante la audiencia oficial celebrada en Roma cuando don Fernando cumplió la misión de embajador de obediencia ante la Santa Sede en 1625.

⁷⁶ A través de una declaración fechada en 1639 sabemos que dicho inventario existió y constaba de 200 hojas escritas en latín. MALLÉN HERRÁIZ, David, “La colección...”, p. 114.

⁷⁷ De los 48 volúmenes firmados por Ambrosio de Morales y citados por Paz y Meliá en la biblioteca del duque de Medinaceli en 1915, tan sólo hemos podido localizar una decena. Estos están firmados con las fórmulas “Tiempo fue, que tiempo no fue”, “Momentum unde dependet aeternitas” y “Ambrosio de Morales, cordubensis”. Además, las obras contienen notas manuscritas. PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Series...*, 2ª serie, 1922, p. 9.

⁷⁸ Nos referimos a los Mss 4797, 4802 y 4852 y 5456. Estas obras, que procedían de la Casa de Pilatos, pasaron a la propiedad del escritor Benito Martínez Gayoso, quien las vendió a la Real Biblioteca en 1739. DEL BARCO, Francisco Javier, *Catálogo de manuscritos hebreos de la Comunidad de Madrid*, vol. 2, Madrid, CSIC, 2004, p. 123.

⁷⁹ Se trata de un incunable fechado en 1486 conservado en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March (BFBM), B104-A-30.

⁸⁰ Esta serie se componía de al menos cuarenta y cinco volúmenes de los cuales sólo hemos localizado dos ejemplares firmados por Alcalá en 1613 y en 1615. El primero se conserva en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, BH MED 3989, y el segundo en BFBM, M65-06-10.

⁸¹ Este ejemplar fue adquirido por B. March a través de la recomendación del librero y anticuario austriaco Hans Peter Kraus, el cual se conserva en BFBM, B104-V2-15.

En tercer lugar, figuran aquellas obras dedicadas al III duque de Alcalá durante su trayectoria⁸², de las cuales conocemos un buen número de ediciones constando entre ellas interesantes composiciones de autores coetáneos de don Fernando como la de los médicos Juan de Carvajal, Francisco de Ancona y Alonso Núñez de Llerena; o la de escritores y literatos de la talla de Juan de Jáuregui, Cristóbal de Mesa, Lope de Vega, Rodrigo Caro, Luis de Góngora, García de Salcedo Coronel y Cristóbal Suarez de Figueroa.

Por último, hemos recogido aquellos títulos citados en la obra escrita de don Fernando, lo cual nos permite identificar qué tipo de obras leyó el duque durante el funcionamiento de su biblioteca, así como las fuentes en las que se basan sus conocimientos y pareceres. Debido al carácter didáctico de su primer escrito, el ya citado *Libro de las Sentencias*, el duque se sirvió principalmente para su composición de la obra de los grandes autores de la literatura clásica y la historia eclesiástica entre los que cabe destacar a Aristóteles, Cicerón, Séneca, Lactancio, San Jerónimo, San Agustín, San Isidoro o Santo Tomás de Aquino entre otros.

Con mayor avidez y capacidad de repercusión fue concebida su segunda obra, llamada *Del título de la cruz* – la cual llegaría a publicarse en 1619 – en la que con cierto criterio purista, don Fernando intentaría traducir el contenido exacto del letrero de la cruz en la que Cristo fue crucificado⁸³. La temática tratada hacía necesaria la consulta de interesantes ediciones de las sagradas escrituras como la “Biblia políglota complutense” de Antonio de Nebrija y los “Comentarios al evangelio de San Juan” del jesuita Francisco de Toledo Herrera; y otras curiosas obras como un índice de libros expurgados realizado por el humanista Benito Arias Montano en 1573 o la “Gramática hebrea” de Alfonso de Zamora.

Su última obra conocida, fechada en 1623 aunque jamás publicada, se compone de un informe⁸⁴ que – a manera de una serie de misivas intercambiadas con Adán Centurión, III marqués de Laula y Estepa – intenta interpretar la historia y origen de un ara isiaica hallada fortuitamente en Guadix, la cual sería dibujada por el propio duque (Fig. 9) con el fin de dar sustento a su estudio. En el manuscrito, aparte de citar a las principales fuentes de la historia clásica⁸⁵ la interpretación epigráfica del pedestal se apoya en la *Relación de las inscripciones*

⁸² Véase: DE LA VÁLGOMA, Dalmiro, “Dedicatorias librescas al III duque de Alcalá”, en *Estudios genealógicos, heráldicos y nobiliarios en honor de Vicente de Cadenas y Vicent, con motivo del XXV aniversario de la revista Hidalguía*, tomo II, Madrid, 1978, pp. 403-414.

⁸³ BROWN, Jonathan, *Imágenes...*, pp. 75-76.

⁸⁴ El título original del manuscrito es “Declaración de la inscripción y figuras que se ven en un pedestal que don Fernando Enríquez de Rivera, duque de Alcalá, mandó traer de Guadix y poner en su casa de Sevilla, año MDCXXIII, dirigida al mismo duque por Adam Centurión, marqués de Laula, sucesor del de Estepa” y que se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla, 57-3-33, fols. 266-285v.

⁸⁵ Entre ellos a Ovidio, Marcial, Cicerón, Plutarco o Plinio el Viejo. (LOFANO, Francesco, “La collezione del duca d’Alcalá. I *Filosofi* di Jusepe di Ribera e la raccolta di antichità”, en ALBL. Stefan, *I filosofi antichi nell’arte italiana del Seicento. Stile, iconografia, contesti*, Roma, Editoriale Artemide, 2017, pp. 198-199).

y antigüedad de la villa de Utrera del licenciado Rodrigo Caro, mientras que para el análisis iconográfico se hace referencia a *Hieroglyphica* de Piero Valeriano e *Immagini degli dei* de Vincenzo Cartari.

Estos dos últimos libros, los cuales incluyen un gran número de ilustraciones, centran nuestra atención en la circulación e impacto como modelo de su contenido e imágenes en el ámbito artístico relacionado con Alcalá y su círculo. Sin embargo, los datos sobre este tipo de obras, al igual que ocurre con la colección de planos, estampas y dibujos, son tan escasos y escuetos que dificultan enormemente su estudio.

LA ACADEMIA DEL III DUQUE DE ALCALÁ Y LA ERUDICIÓN SEVILLANA DEL PRIMER SEISCIENTOS

Para cerrar nuestro discurso resulta determinante hacer hincapié en los paralelismos evolutivos de la biblioteca del III duque de Alcalá y el núcleo académico sevillano de su tiempo. Al igual que el resto de cenáculos, el de don Fernando se articularía mediante una estructura y organización carente de reglamento ni oficialidad⁸⁶, basada en una serie de encuentros de cariz teórico y especulativo fagocitados por un círculo reducido y selecto, aunque en total sintonía con el resto de ambientes intelectuales metropolitanos.

El contertuliano más asiduo a esta academia sería, en primera instancia, el pintor Francisco Pacheco, quien fue probablemente introducido a través del maestro Medina. El artista acabaría por convertirse en una influyente autoridad para don Fernando en cuanto a la materia artística⁸⁷, quien aprovecharía el privilegiado acceso a la colección ducal y sus conocimientos sobre las vicisitudes culturales de los Enríquez de Ribera para plasmarlos en su *Libro de retratos* y en su célebre tratado *Arte de la pintura*⁸⁸.

La presencia de Pacheco pudo facilitar el acercamiento de otras personalidades al entorno ducal tal y como debió de ser el caso del artista Pablo de Céspedes, el del pródigo poeta Juan de Arguijo – poseedor de una biblioteca cuyos techos pintados por Alonso Vázquez en 1601 inspirarían directamente a los del Camarín Grande⁸⁹ – y el del poeta-pintor Juan de Jáuregui, quien dedicó a Alcalá la edición traducida al castellano del drama pastoril *Amin-ta* del escritor sorrentino Torquato Tasso⁹⁰, hecho que coincidió con la fecha de la adquisición de los fondos de la biblioteca de la Casa de Pilatos en 1606.

⁸⁶ BROWN, Jonathan, *Imágenes...*, p. 34.

⁸⁷ De hecho, Pacheco se rodeó de una particular congregación de estudiosos y compuso en su casa una nutrida biblioteca especializada en materia artística. PACHECO, Francisco, *El arte...*, p. 33.

⁸⁸ PACHECO, Francisco, *El arte...*, pp. 28-29.

⁸⁹ LLEÓ CAÑAL, Vicente, "Los techos...", p. 176.

⁹⁰ BROWN, Jonathan, *Imágenes...*, p. 62.

Por otra parte, no faltaron literatos que, con cierta actitud de servilismo, consideraron a don Fernando como una prometedora vía de promoción y patrocinio, entendiéndose así las numerosas ediciones y publicaciones dedicadas a su persona tanto en Sevilla como en Madrid y Nápoles; lo que debió de ampliar su alcance hacia el ámbito de los impresores y grabadores como el flamenco Francisco Heylan, quien llegó a dedicarle en torno a 1610 un plano de la localidad marroquí de *Larache*⁹¹ (Fig. 10).

El punto más álgido de la biblioteca y la tertulia de Alcalá llegaría con la publicación de *Del título de la cruz* en el año 1619, obra que despertaría las críticas y discrepancias de varios autores quienes responderían al duque con sus escritos; siendo relevante la censura del doctor valenciano Pedro Juan de Trilles⁹² o la famosa polémica seguida con el poeta Francisco de Rioja, quien llegaría a ser el bibliotecario de don Gaspar de Guzmán, futuro conde-duque de Olivares; este último considerado rival cultural de don Fernando durante su permanencia en la capital hispalense entre 1608 y 1615⁹³.

A raíz de estas discusiones, y tras el regreso de Alcalá a Sevilla en 1621 después de haber ocupado el virreinato de Cataluña, el marcado carácter artístico de la academia ducal tomaría un rumbo más encauzado hacia el interés por la Historia Antigua, la Cultura Clásica y la arqueología, incorporando como integrante fundamental al licenciado Rodrigo Caro⁹⁴. La obra de este humanista utrerano plasmará las conversaciones, visitas e interpretaciones históricas sobre la colección de antigüedades, epígrafes, monedas y medallas que don Fernando recogió en su palacio, componiendo un fidedigno testimonio para su estudio⁹⁵.

Además, en estos años se advierte la presencia de otros participantes menos conocidos como el oidor vizcaíno Sancho Hurtado de la Puente, apasionado coleccionista de antigüedades y buen conocido del licenciado Caro⁹⁶; el regidor salmantino Diego Gaitán de Vargas, defensor acérrimo del dogma de la Inmaculada Concepción y autor de tres manuscritos de aforismos que fueron prestados a don Fernando seguramente para que éste diese su parecer sobre las obras⁹⁷; y el presbítero sevillano Diego Luis de Arroyo y Figueroa, recopi-

⁹¹ Un ejemplar de esta estampa se conserva en B.N.E., MV/28.

⁹² El doctor Trilles fue catedrático de escritura en la Universidad de Valencia. EL manuscrito se conserva en B.N.E., Mss/265.

⁹³ ELLIOTT, John H., *El conde-duque de Olivares*, Barcelona, Crítica, 2012, p. 46.

⁹⁴ Sobre el licenciado Caro, véase: MORALES ÁLVAREZ, Manuel, *Rodrigo Caro. Bosquejo de una biografía íntima*, Sevilla, Ayuntamiento de Utrera, 1946.

⁹⁵ Por ejemplo, la obra *Días geniales y lúdicos*, escrita en 1626, fue dedicada al VI marqués de Tarifa, primogénito del III duque de Alcalá, la cual consta de una larga conversación ambientada en los jardines de la Casa de Pilatos. Por otro lado, la obra *Relación de las inscripciones y antigüedad de la villa de Utrera* es evidencia del conocimiento directo de la colección arqueológica de don Fernando. BROWN, Jonathan, *Imágenes*, p. 49.

⁹⁶ Esta relación se deduce de la correspondencia mantenida entre ambos. MORALES ÁLVAREZ, Manuel, *Rodrigo...*, pp. 104-105.

⁹⁷ Nos referimos a los tres libros recogidos en el Camarín Grande como "IX. 214. Tres libros de aforismo de d[on] Diego Gaitán de Vargas, escritos de mano, q[ue] se le an de bolver. Estos dize se bolbieron". BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard, "The Duke...", p. 255.

lador de la obra del poeta Juan de Salinas y posiblemente hermano de don Juan de Arroyo, alcaide de la Casa de Pilatos⁹⁸.

Finalmente, el ambiente tertuliano del III duque de Alcalá empezó a decaer a partir del año 1625, cuando don Fernando inició un largo *cursus honorum* por Italia; primero, como embajador de obediencia ante Urbano VIII y, posteriormente, como virrey de Nápoles, y virrey de Sicilia hasta su muerte en 1637. No obstante, el uso de su biblioteca y de su colección debió de continuar abierto a un reducido círculo tal y como se podría entender de la concesión de una bula de excomunión en 1626 para todo aquel que sacase libros de la biblioteca⁹⁹.

De esta manera, se agotaría a uno de los fenómenos intelectuales sevillanos más interesantes del siglo XVII tras casi un cuarto de siglo de duración; un espacio en el que la teoría literaria y la práctica pictórica se fraguaban siendo ejercidas por un noble¹⁰⁰, circunstancia que no sólo nos permite abordar y analizar el decisivo papel de la nobleza española en el arte, sino que muestra el contexto en el que nacerá la defensa del noble arte de la pintura como ejercicio intelectual.

⁹⁸ RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Estudios y ensayos de literatura hispánica del Siglo de Oro*, Cáceres, Genueve Ediciones, 2012, p. 62. Según González Moreno este personaje era hermano del mayordomo don Juan de Arroyo. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, *Don...*, p. 74. Es posible que se trate del mismo Luis de Figueroa que aparece referido en el concurso de acreedores del III duque de Alcalá como comprador de varias piezas de la colección en 1640 y en 1642. MALLÉN HERRÁIZ, David, *La colección...*, pp. 120-121.

⁹⁹ A.G.A., Medinaceli, Alcalá, 1225/345-348.

¹⁰⁰ Cabe destacar que don Fernando fue dibujante y pintor aficionado a cuya práctica debió ser animado por este ambiente artístico próximo a su figura. MALLÉN HERRÁIZ, David, *La colección...*, p. 114.



(Fig. 1) *Escudo de los Enriquez de Ribera* (h.1600), pluma y aguada sobre papel, 20'2 x 14'7 cm [Mss. 6048, fol. 1], Biblioteca Nacional, Madrid.



(Fig. 2) Francisco Pacheco, *La Apoteosis de Hércules* (1604), tinta sobre papel, 390 x 270 mm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



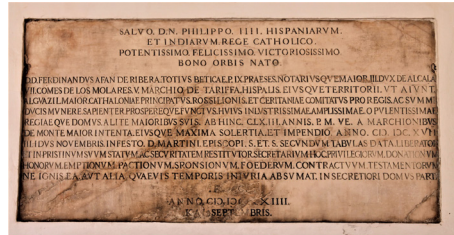
(Fig. 3) *Jardín Grande* (s.XVI), Casa de Pilatos, Sevilla.



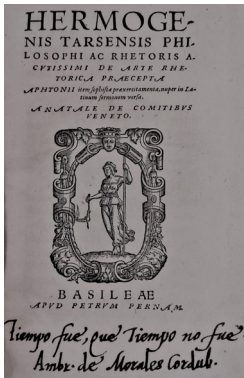
(Fig. 4) *Chimenea de piedra negra* (s.XVI), Comedor, Casa de Pilatos, Sevilla.



(Fig. 5) Busto del rey Pedro el Cruel (s.XIV), Apeadero, Casa de Pilatos, Sevilla.



(Fig. 6) Lápida conmemorativa (1624), Apeadero, Casa de Pilatos, Sevilla.



(Fig. 7) Firma de Ambrosio de Morales en el ejemplar "De arte rethorica" de Hermógenes de Tarso (s.XVI), Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, Palma, Mallorca.



(Fig. 8) Escudo de los Enriquez de Ribera (d.1625), Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, Palma, Mallorca.



(Fig. 9) Fernando Afán Enríquez de Ribera, Dibujos del pedestal encontrado en Guádiz (h.1623), Biblioteca Colombina, Sevilla.



(Fig. 10) Francisco Heylan, Plano de Larache (1610-1615), Biblioteca Nacional de España, Madrid.

JOSÉ DE MADRAZO (1781-1859), COLECCIONISTA Y COMERCIANTE DE OBRAS DE ARTE.

Pedro J. Martínez Plaza, *Dep. de Pintura del S.XIX, Museo del Prado*

pedroj.martinez@museodelprado.es

Patriarca de la familia de artistas más influyente en el panorama cultural de todo el siglo XIX español, la fama y consideración de José de Madrazo se han basado en parte en su colección artística, que con más de 600 pinturas, 3.000 dibujos, 20.000 estampas y unos 1.000 libros fue una de las más numerosas y reputadas de la centuria antepasada. Este hecho, así como la reputada procedencia y el posterior destino de muchas de esas obras ha motivado el interés de diferentes especialistas¹. Un buen número de ellas habían pertenecido a colecciones españolas tan prestigiosas como la del Marqués de Leganés, y otras muchas fueron adquiridas tras la muerte de Madrazo por José de Salamanca, I marqués de Salamanca, y posteriormente por Enrique Aguilera, XVII marqués de Cerralbo, otros dos grandes coleccionistas. La calidad de un buen número de las obras atesoradas resulta incontestable y justifica por sí sola la gran fortuna de la colección, pues en ella se encontraban representados artistas de diferentes escuelas y periodos. La existencia de una valiosa documentación, casi desconocida hasta ahora², que ingresó en el Museo del Prado procedente de los descendientes de la familia³, permite estudiar más de cerca esta colección y ofrecer nuevas e interesantes aportaciones acerca de su configuración y de la personalidad de su propietario, no solo como coleccionista sino también como comerciante, que es quizá la faceta que, hasta ahora, peor se conocía.

¹ Véase fundamentalmente ALAMINOS, Eduardo y SALAS, Eduardo «José de Madrazo, coleccionista», en DÍEZ, José Luis (ed.), *José de Madrazo (1781-1859)*, cat. exp., Fundación Marcelino Botín, Santander, 1998, pp. 153-177. La testamentaria de su viuda en AGULLÓ, Mercedes, «Documentos inéditos para las biografías de los Madrazo», en *Los Madrazo, una familia de artistas*, cat. exp., Madrid, Museo Municipal, 1985, pp. 99-136. Para su biblioteca, DOCAMPO, Javier, «La biblioteca de José de Madrazo », *Boletín del Museo del Prado*, 2007 (25), pp. 97-123. Para la colección de dibujos y estampas véase BARÓN, Javier, DO-CAMPO, Javier y MATILLA, José Manuel, «Colección y biblioteca Madrazo», *Museo Nacional del Prado. Memoria 2006*, Madrid, 2006, pp. 51-60.

² Véase MARTÍNEZ, Pedro J., *Coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, Madrid, 2018, pp. 58-60 que recoge el contenido de mi tesis doctoral, *Coleccionismo privado y mercado de pintura española en Madrid: 1808-1898*, cuyo tribunal presidió el Dr. Cruz Valdovinos.

³ Esta documentación se encuentra en proceso de catalogación dentro del Archivo del Museo del Prado (AMP), sección Archivos Personales (AP), Fondo Familia Madrazo, por lo que muchos de los manuscritos citados en el artículo carecen de signatura.

NUEVAS FUENTES DOCUMENTALES

Este nuevo ingreso está compuesto por numerosos borradores de catálogos, inventarios, notas sueltas y material de naturaleza heteróclita redactado en su gran mayoría por el propio coleccionista a lo largo de varias décadas, y que pertenecieron a su archivo personal.

El más antiguo sería un *Catálogo de los quadros* [sic] *antiguos pertenecientes a Dⁿ José de Madrazo con sus medidas en Palmos Romanos de arquitecto, y la explicación de lo que representan, con sus respectivos autores* (identificado en este artículo como *Catálogo de Italia*): debió ser redactado en Italia antes de su viaje a España en 1818 y contiene un total de 349 pinturas, de las que se indican también sus autores.

De todas estas, 127 figuran en el segundo inventario, cuyo encabezamiento tituló como *Nota de los quadros* [sic] *antiguos que contienen los caxones* [sic] *con los números siguientes, pertenecientes a Dⁿ. José de Madrazo, los cuales* [sic] *van embarcados en ...* [incompleto] *con dirección a Barcelona para transportar el equipage* [sic] *del Serenísimo Inf.^{te}Dⁿ Fran^{co} Paula castellanos* (identificado en este artículo como *Inventario de embarque*): en él se recogen los cuadros, dibujos y estampas que se cargaron en Italia en 1818 -tal y como consta en el mismo, en siete cajones- con destino a España.

Continuando con este orden cronológico, seguirían una serie de listados y recibís de compra relativos a diferentes adquisiciones realizadas por Madrazo desde 1818 y hasta aproximadamente 1829, ninguno de los cuales tiene categoría de catálogo ni de inventario. Como se verá en detalle más abajo, para entonces la colección debía estar casi completada, y por ese motivo, él mismo redactó al menos tres catálogos de la misma. Uno de ellos lo tituló *Catálogo de los cuadros antiguos de la colección de Dⁿ José de Madrazo, con la expresión de sus asuntos, autores y medidas por pies castellanos* (identificado en este artículo como *Catálogo A*)⁴. Está realizado en papel timbrado de los años de 1820 y 1821, que quedó inútil a partir de 1823. Contiene 121 entradas y apenas tiene tachaduras, si bien muchos de sus campos aparecen vacíos, como las medidas y el titulado «Sus maestros», donde debían consignarse los respectivos maestros de cada autor, cuyo nombre figura en la columna de al lado.

El siguiente catálogo manuscrito (identificado aquí como *Catálogo B*) se conserva incompleto –recoge unas 350 pinturas⁵-, si bien, a diferencia de los anteriores, es topográfico, y por eso las obras aparecen inventariadas en función de las diferentes estancias de la vivienda de Madrazo en el Real Almacén de Cristales de la calle de Alcalá, Madrid. A pesar de no conservarse íntegro y de que la numeración llega al 1023, aparecen prácticamente las mismas pinturas que en el catálogo publicado en 1856 (identificado en este artículo como *Catálogo de 1856*)⁶, y por eso podría fecharse con posterioridad a los anteriores, quizá en la década de 1840.

⁴ AMP, AP, sin signatura.

⁵ AMP, AP, sin signatura. La numeración comienza en la página 16, por lo que faltan las anteriores.

⁶ MADRAZO, José de, *Catálogo de la galería de cuadros del Sr. José de Madrazo*, Madrid, 1856.

Por los numerosos tachones y correcciones que tiene, el *Catálogo B* debe ser anterior al titulado *Catálogo de los cuadros que forman la colección del Sr. D.ⁿ José de Madrazo* (identificado en este artículo como *Catálogo C*), el cual debió ser redactado entre aproximadamente 1850 y 1854. Se suprimieron las palabras tachadas del anterior y se incorporaron las atribuciones que figuraban en los márgenes de este. El catálogo tiene también tachones, papeles añadidos, y varias inclusiones de texto hechas a posteriori. Los catálogos *B* y *C* ya incorporan la mención a la colección de procedencia, así como las medidas, si bien en este último se dan ya en centímetros y no en pulgadas, como el resto. Los nombres de los artistas no siempre están completos (muchas veces solo aparece el apellido) y no se incluyen los datos biográficos, como sí lo hace el *Catálogo de 1856*, donde también aparece una numeración diferente para las obras. En los catálogos *B* y *C* los asientos tienen un número de catálogo que no responde a ninguna ordenación por escuelas: es decir, a un paisaje de José Antolínez (número 79 de ambos catálogos) le sigue un retrato de Rubens (número 80). Pero en el de 1856 las obras aparecen ordenadas por escuelas y dentro de ellas de manera alfabética, desde la italiana (del número 1, que pertenece a una de Francesco Albani, al 313, que corresponde a una de Tadeo Zucaro) a la pintura holandesa alemana, que cierra el catálogo. Esta conversión numérica fue consecuencia de la redistribución de la colección por escuelas que Madrazo decidió con motivo de la confección del catálogo impreso, tal y como señalaba en una carta a su hijo Luis: «hemos pensado sería mejor variar la forma [del catálogo] variándolo por Escuelas»⁷. A pesar de que para ello contó con la ayuda de sus hijos Pedro y Federico, no hubo de ser tarea fácil y necesitó numerosas tablas y documentos donde se fueron realizando las equivalencias. De ese momento –finales de 1855 o principios de 1856– se conserva un listado, incompleto, donde aparecen únicamente los números de los catálogos *B* y *C* seguidos de una abreviatura que identifica la escuela correspondiente⁸. Es posible que durante la preparación del catálogo impreso se realizaran algunos borradores o manuscritos, aunque no se ha localizado ninguno de estos⁹, del mismo modo que tampoco han aparecido otros documentos a los que alude Madrazo, como aquellos donde se encontrarían las tasaciones de su colección¹⁰.

Junto a esta documentación y a los tres catálogos manuscritos, vinculados directamente al estudio y gestión que él hizo de su propia colección, se conservan otros documentos que permiten profundizar en su labor como comerciante de obras de arte. El de mayor extensión sería el titulado *Nota de [incompleto] cuadros antiguos clásicos, con la explicación de los asuntos que representan, los nombres de los autores que los han ejecutado y sus medidas por pies*

⁷ MADRAZO, José de, *Epistolario*, Santander, 1998: carta n.º 277 (18 de diciembre de 1855).

⁸ AMP, AP, sin signature. Las identificaciones son las siguientes: «E», «I», «F^{ca}», «F^{ca} antigua», «U».

⁹ Uno de estos documentos ha de ser el citado como «Inventario manuscrito de 1860», si bien debió realizarse antes de 1856: GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montserrat (eds.), *El mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid*, cat. exp., Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor, Madrid, 2007, p. 290, nota 1, y también p. 119, nota 1.

¹⁰ En una de las notas enviadas al infante Sebastián (Madrid, Archivo General de Palacio (AGP), Fondo Infante Don Gabriel, Anexo, leg. 8) señala: «Aunque este cuadro lo tengo registrado en tres mil rs. se lo pongo a S.A. en dos mil». Sin embargo, no se ha localizado tal registro.

franceses, con sus respectivos precios (aquí *Catálogo para Castilla*): una especie de inventario, de nuevo escrito en papel timbrado de los años de 1820 y 1821, que recoge 478 asientos. Se trata de un documento de trabajo (y por ello no definitivo), con diferentes observaciones y notas marginales, muy posiblemente anterior a 1829 y que quizá el artista realizó para poder ofrecer en venta parte de su colección. En efecto, la segunda numeración que tienen las 45 primeras obras responde, según aparece en el encabezamiento, «al catálogo que remití a Castilla», un documento que no se encuentra localizado pero que permite demostrar la participación de Ramón Castilla, su socio en el Real Establecimiento Litográfico, en el negocio. Este inventario iba a contener también los precios, aunque la columna de la izquierda –encabezada con la entrada «Pesos fuertes» (moneda española equivalente a 8 reales)- se encuentra vacía en todas las hojas. El resto de documentos son relativos a los negocios con Ramón Castilla y otros socios y a las compras realizadas a diferentes particulares.

FORMACIÓN Y DISPERSIÓN DE SUS COLECCIONES

Madrazo empezó a crear su colección durante su residencia en Italia, entre 1803 y 1818. Así lo confirma el *Catálogo de Italia*. Sus 349 pinturas resultan una cantidad más que considerable si se la compara con otras colecciones contemporáneas españolas. Ha de tenerse en cuenta que muchas de las entradas que figuran sin procedencia en el *Catálogo de 1856* aparecen ya en este catálogo, lo que sin duda ayuda a trazar su origen.

En esta primera colección, las escuelas italianas tienen un absoluto protagonismo, pues solo se encuentran catorce pinturas flamencas u holandesas y cinco españolas, si bien en ambos casos se trata de autores formados en Italia, como José de Ribera o algunos de los caravaggistas de Utrecht. Deben destacarse las diferentes obras adquiridas a los descendientes de Anton Rafael Mengs, cuyo estilo había marcado parte de la formación del artista.

La colección fue trasladada a España en al menos dos viajes. Al primero, el de 1818, debe corresponder el *Inventario de embarque* ya mencionado, pues en él se encuentran también las obras pintadas por él, que, según Federico y Pedro de Madrazo¹¹, vinieron en ese año. Las 127 obras que en él figuran se corresponden con las que tienen señalada una cruz en el *Catálogo de Italia*. La historia de este traslado, y del naufragio del bergantín con su cargamento cerca de Arlés (Francia), ya es conocida¹², aunque parece difícil saber si perecieron algunas pinturas de su colección. Es cierto que no todas las que aparecen en el *Catálogo de Italia* pueden identificarse con claridad en el *Catálogo de 1856*, pero ha de tenerse en cuenta que algunas de ellas pudieron ser vendidas con anterioridad y que en cada uno de los siete cajones del convoy hay pinturas identificadas y otras que no lo están, por lo que al menos, puede des-

¹¹ MADRAZO, Federico de, «Recuerdos de mi vida», edición de Carlos González en ídem y AYXELÁ, Montserrat (eds.), *Federico de Madrazo (1815-1894)*, Madrid, 1994, p. 20, y MADRAZO, Pedro de, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.*, Madrid, Oficina de Aguado, Impresor de Cámara, 1843, p. 437.

¹² JORDÁN DE URRÍES, Javier, «José de Madrazo en Italia (1803-1819)», *Archivo Español de Arte*, t. LXVII, núm. 266, abril-junio de 1994, pp. 129-148, p. 144 (con bibliografía anterior).

cartarse que se perdiera la totalidad del cargamento de ninguno de los cajones. Las otras 222 entradas que aparecen en el *Catálogo de Italia*, muchas de las cuales figuran en el *Catálogo de 1856*¹³, debieron venir en agosto de 1819, cuando partieron de Civatevecchia veinte fardos pertenecientes al pintor¹⁴, de los que no conocemos inventarios. A este segundo viaje alude también Federico de Madrazo, que recuerda cómo «estaban empaquetándose los cuadros y muebles que debía traer papá a España»¹⁵. Las obras venidas de Italia constituyeron la base de la colección, como señaló el propio Federico¹⁶.

La colección continuó acrecentándose, fundamentalmente hasta 1829. Así parece deducirse de las ofertas de venta que Madrazo realizó en ese año al infante Sebastián Gabriel de Borbón, a quien se encontraba ayudando a formar su galería¹⁷. La mayoría de pinturas que aparecen en los diferentes listados mediante los que Madrazo las ofrecía al infante, no fueron adquiridas por este y, en consecuencia, permanecieron en su poder. Por ese motivo aparecen en el *Catálogo de 1856*. Al cruzar las entradas de este con las de las ofertas de venta al infante, puede observarse cómo se repiten muchas de las obras que figuran como procedentes de las siguientes colecciones: Marqués de la Torrecilla, Marqués de Castelar, Deán López Cepero, Bernardo de Iriarte y condes de Altamira¹⁸. Esto permite concluir que las adquisiciones en todos estos casos tuvieron lugar antes de 1829, año en que están fechados la mayoría de esos listados. Ha de tenerse también en cuenta que en el *Catálogo de 1856* se obvió la procedencia de otras muchas obras, bien porque suponían comprometer al anterior propietario o bien porque Madrazo no consideró conveniente reseñarla. En el primer caso se encontraría una *Anunciación* de Claudio Coello, que sabemos que perteneció al infante Sebastián gracias a la mención de uno de los catálogos manuscritos¹⁹ y que Madrazo debió comprarle. En el caso de las segundas estarían las que él consiguió en las ventas de la Academia, en las ferias y en diferentes prenderos²⁰. Debíó obviar el origen de estas últimas para salvaguardar así el prestigio de su colección. Sí aparece la procedencia en el caso de algunos amigos suyos, como Fernando de la Serna, diplomático español en París, y José Negrete y Cepeda, conde de Campo Alange. Aprovechó también las consecuencias de las desamortizaciones, realizando

¹³ Así, el número 24 del *Catálogo de Italia* es el 243 en el de *Catálogo de 1856*, el 59 corresponde con el 252, el 140 con el 479 y el 200 con el 688.

¹⁴ JORDÁN, Javier, *José...*, p. 147.

¹⁵ MADRAZO, Federico de, *Recuerdos...*, p. 22

¹⁶ MADRAZO, Federico de, *Recuerdos...*, pp. 29, 30 y 39. Citado en ALAMINOS, Eduardo, *José...*, p. 164.

¹⁷ AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Anexo, leg. 8. Los documentos son los siguientes: *Nota de veinte y un cuadros* [sic] de 22 de octubre de 1829, *Nota de 5 cuadros* de 24 de octubre, *Nota de* [incompleto] *cuadros antiguos*.

¹⁸ Así, en la nota de 22 de octubre (véase nota anterior) aparecen los siguientes cuadros que figuran en el *Catálogo de 1856*: números 22, 153, 178, 179, 250, 267, 273, 378, 397, 398, 582, 587, 656,

¹⁹ AMP, AP, sin signatura. *Catálogo C*, nº 436.

²⁰ MADRAZO, José de, *Epistolario...*, carta nº. 75 (14 de julio de 1838).

adquisiciones a instituciones eclesiásticas, como el Convento de la Baronesa²¹. Para alguna de sus compras debió servirse de testaferros. Es el caso de Gerónimo Daguerre, abogado y amigo de su familia. Él, y no Fernando de la Serna como se había supuesto²², fue el encargado de adquirir cinco murillos en los Cinco Gremios Mayores el 3 de marzo de 1842, para venderlas al día siguiente por la misma cantidad (28.000 reales) a Madrazo, en una maniobra con la que este evitaba quedar expuesto de forma directa en la compraventa.

Más difícil resulta conocer las compras que este pudo realizar a los condes de Chinchón y a los familiares o herederos de Manuel Godoy, Príncipe de la Paz. Hasta ahora solo se conocía el testimonio de Federico, quien en sus memorias recordaba vagamente el viaje que había realizado en 1822 con su padre y el también pintor Juan Antonio de Ribera al palacio del infante don Luis, que aquella familia tenía en Boadilla del Monte, y el motivo que les había llevado allí²³. Entre la documentación inédita del Prado se encuentra un inventario y varios listados escritos por José que permiten conocer el motivo de aquella excursión. El primero aparece titulado «Cuadros escogidos de la Colec.^o de Boadilla» y recoge una selección de 52 obras, con su respectiva tasación y la ubicación que tenían en aquel palacio. Los otros dos listados contienen diferentes tasaciones de cuadros, hechas respectivamente por el consabido Ribera y por Ramón Barba -escultor- y por Vicente López y Juan Gálvez, pintores. En el encabezamiento de todos ellos aparece el mismo título («Nota de los cuadros que desea D. [incompleto] según la tasación de [incompleto]»), en el que se ha obviado el nombre de la persona a la que iban dirigidos los cuadros. Todas estas obras estaban también en el primer inventario. Además, en uno de los listados del envío a Francia aparece un «David et une alusión [sic] a la destruction du temple par Luca Giordano, de la collection du Prince de la Paix» que no está en la selección hecha en Boadilla, pero que ha de tener similar procedencia.

La documentación inédita permite estudiar también con detalle las compras realizadas a Vicente Isabel Osorio de Moscoso († 1837), XIV conde de Altamira, hasta ahora solo conocidas de manera fragmentaria²⁴. Se trata de diferentes recibos, listados y memorias fechados entre agosto de 1820 y febrero de 1821. En ellos figuran un total de 166 cuadros, tasados en 65.818 reales, que se encontraban en el palacio que poseía esta casa nobiliaria, heredera del Marqués de Leganés, en Morata de Tajuña (Madrid). Ha de tenerse en cuenta que el Real Decreto de 11 de septiembre de 1820 había eliminado la institución de los mayorazgos, al ser desvinculados de la nobleza. Esta coyuntura, que facilitó la venta de algunas colecciones nobiliarias, fue aprovechada por Madrazo para poder adquirir muchas obras hasta entonces vinculadas. Por eso, es habitual la distinción entre bienes vinculados y libres que aparece en buena parte de los listados de estas compras fechados a partir de noviembre de 1820. Además, consiguió gran cantidad de pinturas por muy poco dinero, ya que una parte de ellas es-

²¹ MADRAZO, José de, *Epistolario*, n.º. 64 (12 de mayo de 1838).

²² GONZÁLEZ, Carlos, *El mundo...*, p. 105

²³ MADRAZO, Federico de, *Recuerdos...*, p. 44.

²⁴ ALAMINOS, Eduardo, *José...*, p. 167.

taban cortadas o con faltas²⁵, y, al comprar siempre en lotes, conseguía rebajar en un tercio el importe total, en una práctica habitual en otros coleccionistas contemporáneos²⁶. Se desconoce cuántos fueron en realidad los cuadros de Altamira adquiridos. Deben faltar recibos, pues algunos de ellos fueron vendidos a otros particulares y la cantidad que figura en el *Catálogo de 1856* con esta procedencia (184 pinturas) es superior a la que aparece en todos estos listados (166). Para estas compras, y tal y como consta en la documentación, Madrazo contó con la ayuda de Francisco Carrafa y Pedro Catalina Iglesias, quienes se encontraban al servicio del conde de Altamira²⁷. El propio conde debía estar al corriente de estas transacciones, ya que figura como firmante en algunas de ellas²⁸. La excelencia de esta selección fue reconocida por Federico de Madrazo en sus memorias²⁹, y sin duda ayudó a fortalecer esta colección.

Aunque el protagonismo de la misma ha recaído fundamentalmente en la pintura, Madrazo la concebía de forma unitaria junto a sus dibujos y estampas y su biblioteca. Así lo expresaba en 1855: «he ido reuniendo tantos y tan preciosos objetos artísticos que constituyen en el día un Museo de Pinturas, de estampas antiguas y modernas, de dibujos originales y una biblioteca escogida de bellas artes»³⁰. De un modo muy parecido se expresó Antonio Ferrer del Río, amigo suyo, al afirmar en su necrológica que sus pinturas, junto «a una riquísima colección de estampas y dibujos originales antiguos, constituyen un verdadero Museo»³¹. De hecho, las obras sobre papel más destacadas se encontraban enmarcadas y fueron incluidas en el *Catálogo de 1856* y también en catálogos anteriores, como en el de Italia. Parte de la colección de dibujos fue formada precisamente allí, de donde se trajeron en el primer embarque seis carteras de dibujos y dos de grabados, más otros tantos que viajaron ya enmarcados. Entre ellos debían encontrarse algunos ejemplares de Velázquez –como *Cabeza de muchacha* (Madrid, Biblioteca Nacional de España)- y de Mengs –como *Estudio para cristo*

²⁵ En los diferentes listados abundan los cuadros con estas identificaciones: «estropeado», «muy recortado», «roto», «recortado faltándole pedazo».

²⁶ MARTÍNEZ, Pedro J., «Manuel López Cepero (1778–1858) and the trade in paintings between Madrid and Seville in the first half of the nineteenth century», *Journal of the History of Collections*, nº 28, 2016, pp. 73–84., p. 76

²⁷ Poleró señaló que las ventas estuvieron en manos del administrador, Juan Salmón, que decidió personalmente sobre el patrimonio de su amo. Archivo particular de los descendientes de Vicente Poleró, *Recuerdos de antaño*, copia mecanografiada. Poleró menciona este hecho en uno de sus libros, pero omite el nombre del administrador. Véase POLERÓ, Vicente, *Tratado de la Pintura en General. Comprende las Reglas Más Importantes para el Ejercicio*, Madrid, 1886, p. 215, n. 3.

²⁸ Por ejemplo, la transacción de cuadros y bienes inmuebles entre el conde y José de Madrazo: Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), T. 23413, fol. 9 *sqq.*

²⁹ MADRAZO, Federico de, *Recuerdos...*, p. 39: «Entre los cuadros procedentes de Morata los había muchos verdaderamente capitales»

³⁰ MADRAZO, José de, *Epistolario*, carta nº. 261 (7 de agosto de 1855).

³¹ FERRER, Antonio, «Necrología. Excmo Sr. D. José Madrazo», *La América* (Madrid), III (1859), pp. 13–14, aquí p. 14.

muerto (Museo del Prado). A su muerte, la cantidad podía superar los 3.000³² y entre ellos seguían destacando precisamente los italianos, lo que nos lleva a pensar que esta parte de la colección fue la que sufrió menor incremento en España.

Su colección de estampas ya es conocida gracias al exhaustivo inventario *post mortem* publicado³³ y resulta singular en el panorama coleccionista de su tiempo. Tanto es así que mereció el aprecio de los extranjeros, que indicaron que resultaba extraña en España³⁴, como en efecto lo era. De hecho, entre las pocas colecciones de estampas reseñables se podrían reseñar solamente la de Valentín Carderera y la de Manuel Salabert (1800-1834), VI marqués de la Torrequilla.

Su primera biblioteca (conocida gracias a un *Catálogo de libros de 1819*³⁵) responde a su interés como coleccionista de obras de arte, y fue ampliada a partir de su regreso a España con otros títulos, de carácter diverso y que respondían, en muchos casos, a una biblioteca familiar, centrada en la educación de los hijos, si bien se incrementó además con ediciones antiguas y valiosas y en general se procuraron cubrir sus numerosas lagunas.

A su muerte, sus colecciones pasaron de forma íntegra a su viuda Isabel Kuntz, junto con el resto de sus bienes, que no serían repartidos hasta el fallecimiento de esta en 1866³⁶. Tras morir Madrazo en mayo de 1859 se multiplicaron los intentos por vender la colección en el extranjero, hasta ahora no suficientemente conocidos. En todos ellos tuvieron un papel fundamental su hijo Luis y su yerno Eugenio de Ochoa. El primero se encargó sobre todo de ofrecerla en Londres, donde contactó con los Colnaghi y con Charles Lock Eastlake, destacados comerciantes ingleses. De hecho, parece que los primeros llegaron a examinar la colección; pero, a pesar de tener la venta prácticamente cerrada, no pudieron conseguir convencer al comprador, que suponemos era algún inglés³⁷. Ochoa buscó la mediación de Achille-Théodore-Casimir Delamarre (banquero, editor periodístico y político francés), intentó hacer llegar un ejemplar del catálogo a Napoleón III y a su esposa –así como a Maximiliana Guillermina María de Hesse y del Rin, esposa del zar Alejandro II-, y contactó también con diferentes conocidos parisinos. De sus cartas a Federico y Luis puede deducirse que el precio exigido –un millón de francos³⁸– no fue la causa por la que el negocio no cuajó. Tanto Madrazo como sus hijos deseaban hacer todas estas gestiones sin ofrecer demasiada publicidad, a

³² De acuerdo al cálculo estimado en AGULLÓ, Mercedes, *Documentos...*, p. 109

³³ CARRETE, Juan, «La colección de estampas de José de Madrazo, *Los Madrazo, una familia de artistas*, cat. exp. Museo Municipal de Madrid, 1985: pp. 60-65

³⁴ RICHARD ET QUETIN, *Guide du voyageur en Espagne*, París, 1853, pp. 681-682

³⁵ DOCAMPO, Javier, *La biblioteca...*, pp. 116-123.

³⁶ La testamentaria (AHPM, T. 30979, fol. 1929 *sqq*, AGULLÓ, Mercedes, *Documentos...*, pp. 109-110) se hizo a la muerte de su viuda, pero la colección se mantuvo íntegra hasta entonces.

³⁷ Carta de Colnaghi a Luis de Madrazo, 14 de agosto de 1859: AMP, AP, 7, núm. 123.

³⁸ Carta de Eugenio de Ochoa a Federico, noviembre de 1859: AMP, AP, sin signatura.

través de intermediarios y de una forma muy discreta, posiblemente porque pensaban que lo contrario podría perjudicar el nombre de la familia. Así de tajante se mostraba Ochoa, quien confesó que «sin una grande y muy grande publicidad me temo que no haremos nada»³⁹ y les sugería a sus cuñados algunas medidas como insertar anuncios en la prensa extranjera – pues ya que en la española se habían negado por resultarles «repugnante»⁴⁰–, mandar escribir algún artículo de carácter laudatorio y repartir de forma masiva ejemplares del catálogo⁴¹. Ni Luis ni Federico parecieron aceptar tales propuestas y la colección acabaría siendo vendida a José de Salamanca. En enero de 1861 los hermanos Luis y Federico comenzaron con él las negociaciones, y el 31 de julio se cerró la compra de las pinturas y de las estampas⁴², en un total de 255.546 pesetas, muy por debajo de lo previsto, ya que en la testamentaria se habían tasado en 404.775 pesetas⁴³ y el propio Madrazo estimó que su valor era de unos 800.000 francos⁴⁴. El otro grupo de 36 obras «no comprendido en el catálogo de la galería», con pintura antigua y obras del propio artista (valoradas en 14.450 y 19.200 pesetas respectivamente) fue repartido entre sus descendientes. Los grabados fueron incluidos en la venta de las pinturas a Salamanca. La librería y los dibujos fueron divididos en ocho lotes por valor de 2.583 pesetas cada uno, que correspondieron a Isidoro Gil y a sus hijos Carlota, Federico, Pedro, Fernando, Josefa, Luis y Juan. Los dibujos, entre los que se encontraba la *Cabeza de muchacha* de Velázquez ya mencionada, fueron evaluados en 6219 pesetas, y se repartieron entre sus herederos. Algunos acabaron en el mercado⁴⁵, y 1084 de ellos fueron vendidos en 1899 a la Biblioteca Nacional por Isidoro Gil Madrazo.

LA COLECCIÓN DE PINTURA.

Aunque el contenido y significado de esta colección ya fue objeto de análisis detallado⁴⁶, merece la pena realizar una serie de observaciones relacionadas con la misma y fundadas en el estudio de estas nuevas fuentes. Madrazo siempre fue totalmente consciente de la excelencia de su galería pictórica. En una carta a su hijo Luis le confesaba: «una Colección como la mía tan variada y tan rica de autores y Escuelas, no tengo idea de que ningún

³⁹ Carta de Ochoa a Luis, octubre de 1855: AMP, AP, sin signatura.

⁴⁰ Carta de Ochoa a Luis, 12 de noviembre de 1859: AMP, AP, sin signatura.

⁴¹ En la testamentaria de José de Madrazo se indicaba en cambio que el fracaso se debió al «giro que la política general había tomado en Europa y por la penuria que era consiguiente a la misma y hacía de la época la menos a propósito para cierto género de adquisiciones» (AHPM, T. 30979, fol. 2069r.).

⁴² Así lo señala Federico en su agenda-diario de 1861: AMP, AP. 17, núm. 6.

⁴³ AHPM, T. 30979, fol. 2084v

⁴⁴ MADRAZO, José de, *Epistolario*, nº 274 (22 de noviembre de 1855).

⁴⁵ *Catalogue d'une belle collection de dessins anciens des écoles italienne, hollandaise, flamande, espagnole et française*, Paris, 27 de marzo de 1863. En los números 202, 203 y 229 se indica que proceden «de la Collection Madrazo».

⁴⁶ ALAMINOS, Eduardo, *José...*, p. 172.

otro particular de Europa la tenga»⁴⁷. Esta era la que en buena medida sustentaba la visión de sus contemporáneos como un hombre con «inteligencia» y «buen gusto». Así lo recogió Ferrer del Río, quien señaló que su galería de pinturas tenía una «celebridad» europea⁴⁸. En efecto, su colección mereció el aprecio dentro de España⁴⁹, y fue visitada por muchos de los extranjeros residentes en la corte, como Henry Wellesley (1773-1847)⁵⁰. El reconocimiento internacional la convirtió sin ninguna duda en la colección particular con mayor fortuna crítica de su tiempo. En la práctica totalidad de guías y libros de viajes su descripción solo es superada o igualada por la del Real Museo, como sucede en la de Lavice⁵¹. Entre los autores extranjeros, la de este último es la más extensa de todas y constituye el testimonio de mayor interés, a pesar de que ha sido obviado por los especialistas. Su autor hace un detallado análisis de la mayoría de pinturas, incluyendo en ocasiones la opinión del propio Madrazo, aunque comete algunos errores, como llamar Pedro y no José al propietario, o confundir la autoría de algunas de las obras. El comentario de la guía de Richard y Quentin, mucho más sucinto, destacaba las obras de italianos y de españoles de los siglos XVII y XVIII⁵². Madoz fue quien dedicó mayores elogios⁵³, basados sobre todo en la excelencia de los cuadros y de sus autores y en el prestigio de sus procedencias. Sin embargo, apenas hay comentarios individualizados u opiniones concretas sobre las obras extranjeras, y sus comentarios se ciñen a las españolas, sobre todo en las de Zurbarán, de manera que sus impresiones son totalmente diferentes a las de Lavice.

Los diferentes catálogos y documentos de trabajo analizados confirman que Madrazo concedió una importancia fundamental al concepto de autoría, que es la que ordena cualquiera de sus inventarios y catalogaciones. En su introducción al catálogo impreso de 1856, afirmaba: «a los no conocedores les bastan los nombres de los autores célebres, cuyo mero sonido, familiar hasta para los oídos más profanos, supone siempre mérito indisputable»⁵⁴. Lo que resulta sorprendente es el carácter certero y prácticamente inamovible de las

⁴⁷ MADRAZO, José de, *Epistolario*, carta nº 275 (22 de noviembre de 1855). Véase también la carta nº 64 (12 de mayo de 1838).

⁴⁸ FERRER, Antonio, *Necrología...*, 1859, p. 14.

⁴⁹ Véase SEGOVIA, Antonio, *Manual del viajero español, de Madrid a París y Londres*, Madrid, 1851, p. 228 y MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, 1844, p. 389; y también ALAMINOS, Eduardo, *José...*, p. 163

⁵⁰ MADRAZO, Federico de, *Recuerdos...*, p. 26

⁵¹ LAVICE, André, *Revue des Musées d'Espagne. Catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques et particulières et dans les églises: précédé d'un examen sommaire des monuments les plus remarquables*, Paris, 1862, pp. 231-249.

⁵² RICHARD ET QUETIN, *Guide...*, pp. 681-682

⁵³ MADDOZ, Pascual, *Madrid: audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*, Tomo X de *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1848 [ed. facsímil de 1981], p. 349

⁵⁴ *Catálogo de 1856*: pp. 5-6.

atribuciones y los escasos cambios que estas presentan entre unos catálogos y otros, pues muchas veces las variaciones suponen solo un afinamiento de la atribución, que puede oscilar entre la autoría del maestro, de la escuela o de los seguidores. El propio Madrazo mostraba la «inmensa certidumbre» que tenía a este respecto en una carta a su hijo Luis⁵⁵, y, de hecho, los únicos cambios que pueden mencionarse entre los diferentes documentos son los de las obras de Paolo Monaldi, en un principio tenidas como de Jacopo Amiconi. A veces, el espacio destinado a la autoría se completa a posteriori, pero este tipo de datos apenas se enmienda en el siguiente documento o sobre este mismo, y son muy pocas las tachaduras en los campos correspondientes al autor. De hecho, muchas de estas atribuciones se mantuvieron al pasar sucesivamente a las colecciones del Marqués de Salamanca y del Marqués de Cerralbo.

A pesar de que la diferenciación por escuelas está presente desde el primer documento manuscrito, esta no consigue convertirse en el criterio de separación hasta la edición impresa de 1856. Así lo expresaba a su hijo Luis a finales de 1855: «la división [por escuelas] me parece mucho más arreglada tanto por su claridad como porque da mayor importancia a la Colección por no parecer hecha de mogollón, sin gusto ni criterio»⁵⁶.

El catálogo está concebido con el mismo carácter aséptico que los catálogos del Museo del Prado publicados desde su llegada a la dirección. Al igual que en aquellos, no hay lugar para el análisis estético o artístico o para cualquier juicio de valor sobre los artistas y sus obras. Este criterio es defendido y explicado por el propio Madrazo en la introducción, donde justifica que no «necesitan de ellos los verdaderos inteligentes» y «a los no conocedores les bastan los nombres de los autores célebres». En realidad, si se compara este catálogo con otros coetáneos similares –y no solo con los que hizo su hijo Pedro de Madrazo para el Museo del Prado desde 1843–, podrá observarse que en todos los casos este tipo de contenido es obviado. Las únicas apreciaciones que se encuentran en los diferentes catálogos manuscritos o en el impreso son las relativas a los paisajes; e incluso son muy escasos los comentarios sobre el estado de conservación de las obras. Solo en dos pintores –Giotto y el Greco– Madrazo se permite hacer algún juicio de valor. El del primero responde a su consideración como «primer restaurador de la pintura»⁵⁷. Respecto al segundo, se refiere a una de los tres cuadros (una Anunciación) que poseyó de él: «este pintor, aunque salió de la buena escuela veneciana, habiendo sido discíp.^o de Tiz.^o cayó en una manera extravagantísima»⁵⁸. Por el contrario, sorprende la prolijidad de las descripciones, a veces muy extensas. De hecho, es este el campo que más variaciones experimenta, junto con algunas identificaciones iconográficas y mitológicas, que normalmente, como aquellas, tienden a concretarse o reducirse de un catálogo a otro.

⁵⁵ ALAMINOS, Eduardo, *José...*, p. 169. MADRAZO, José de, *Epistolario*, nº 267 (21 de septiembre de 1855).

⁵⁶ MADRAZO, José de, *Epistolario*, nº 277 (18 de diciembre de 1855).

⁵⁷ *Catálogo para Castilla*, s.f. en la entrada nº 26 (según la numeración de Castilla) o nº 40.

⁵⁸ *Catálogo para Castilla*, s.f. en la entrada nº 104. Véase también *Catálogo A*, nº 40.

La ausencia de inventarios con tasaciones –que, como se ha dicho, hubieron de existir- y de comentarios u observaciones que pudo hacer Madrazo sobre las obras de su galería obliga a que la ponderación sobre las mismas solo se pueda hacer parcialmente, basándose en aquellas identificadas. No obstante, en la Biblioteca del Museo del Prado⁵⁹, y procedente de la familia, se conserva un ejemplar del *Catálogo de 1856* con anotaciones a lápiz, quizá de su hijo Federico, quien las pudo hacer cuando buscaban vender la colección. Aunque solo 77 entradas figuran con precios, gracias a ellas podemos conocer que las obras más valoradas son la *Sagrada Familia* (nº 241) y la *Virgen con el niño Jesús en brazos* (nº 242), ambas de Rafael, y la *Sagrada Familia* de Correggio (nº 60). Junto con la pintura italiana, las valoraciones más altas se las llevaban dos retratos de Van Dyck (números 634 y 635); mientras que en la escuela española la tasación más alta es de un *Calvario* de Murillo (nº 378). Muchas de estas son precisamente las que destacaron algunos viajeros extranjeros y aquellas de las que habla Federico de Madrazo en algunas de sus cartas⁶⁰.

El inventario topográfico (*Catálogo B*) y otros documentos sueltos ayudan a esclarecer las dudas que ha despertado tradicionalmente la ubicación exacta de la colección pictórica⁶¹. Lo más seguro es que esta se dividiera entre su propio domicilio y la edificación del Tívoli, una finca de recreo adquirida en 1830, en la que la familia acostumbraba a pasar la época estival y en la que se instaló el Real Establecimiento Litográfico. La guía de Segovia⁶², publicada poco tiempo antes de que esa posesión fuese arrendada, así lo indica, si bien Madoz la sitúa solo allí. En una carta de Federico a su padre, fechada tras la reforma y ampliación del Tívoli entre 1833 y 1834, le señala que «la colocación de los cuadros se deja para cuando V. venga, para que estén a su gusto»⁶³. En uno de los planos inéditos que se levantaron de la propiedad, en la planta baja se observan hasta cuatro habitaciones identificadas con la leyenda «Museo»⁶⁴; se trata de las estancias de mayor tamaño, dos de las cuales ocupan toda la panda, alargadas y con numerosas ventanas abiertas. Aunque resulta difícil conocer si tal distribución se llegó a realizar, debió ser posterior a 1839. De hecho, en mayo de 1838 Madrazo se lamentaba a su hijo Federico de no poder «hacer ostentación de ellos colocándolos en espaciosos salones, pues en casa no hay sitio para la mitad»⁶⁵ y pensaba hacerse con dos habitaciones más del Almacén de Cristales donde vivía para los cuadros que «tengo sin poder colgar por falta de paredes»⁶⁶; deseo que se vio cumplido en marzo del año siguiente, cuando

⁵⁹ Biblioteca del Museo del Prado, signatura Mad/688.

⁶⁰ MADRAZO, Federico de, *Epistolario*, ed. por José Luis Díez, 2 vols., Madrid, 1994, cartas nº 105 (de 10 de octubre de 1839) y 167 (de 7 de julio de 1853).

⁶¹ ALAMINOS, Eduardo, *José...*, p. 170

⁶² Véase SEGOVIA, Antonio, *Manual...*, p. 228.

⁶³ MADRAZO, Federico de, *Epistolario...*, nº 1 (26 de abril de 1834).

⁶⁴ Juan de Madrazo, *Plantas baja y principal del Tívoli, papel avitelado*, 320 x 456 mm., Museo del Prado, inv. D-7909.

⁶⁵ MADRAZO, José de, *Epistolario*, nº 64.

⁶⁶ MADRAZO, José de, *Epistolario*, nº 99.

le indicaba que su casa se iba convirtiendo en «un pequeño museo»⁶⁷. En el *Catálogo B* y en un par de hojas sueltas –que pueden fecharse en la década de 1840– figuran dos columnas con los números del catálogo y de su ubicación física. Las entradas identificadas como «Est^o» (establecimiento) y «Prensa» deben aludir bien al Almacén de Cristales o al Tívoli. El resto debían ser salas de su domicilio particular: gabinete, sala, despacho, su cuarto y el de sus hijos Luis, Juan y Pedro y el del «reloj», el primer y segundo entresuelos, la segunda y tercera plantas y el «cuarto frío». Por la distribución que figura en este inventario, las pinturas se disponían en función del espacio y de su tamaño, pues en una misma estancia aparecen mezclados los retratos, con el género religioso y mitológico de diferentes autores y escuelas. De este mismo modo aparece en la obra considerada de Raimundo de Madrazo, que recoge un interior de la casa de su abuelo José⁶⁸. Gracias a este inventario, podemos identificar que las pinturas del fondo corresponden a las que había en el cuarto de Luis, con la misma disposición: el *Retrato del Marqués de Leganés* por Van Dyck (hoy retrato anónimo de *Mathias Galasso*, Madrid, Senado de España) al lado de *Santa Teresa* por Murillo y encima de un *Combate de caballería* de Snyders (estos últimos en paradero desconocido).

Dado el gran número de cuadros de la galería, cada uno de ellos debió estar identificado con su propia numeración para facilitar su control. Así parece mostrarlo una fotografía antigua del *Nacimiento de Cristo* (Madrid, Museo Cerralbo), considerada por José de Madrazo como obra de Luca Giordano: la pintura aparece con otro marco diferente al que conserva en la actualidad y con una etiqueta circular en la parte inferior⁶⁹, cuyo número -158- coincide con el que esa obra tiene en el *Catálogo de 1856*. No obstante, debió haber una numeración anterior, pues en alguna de las notas sueltas Madrazo escribió «ponerle» al lado de los números del catálogo y ninguno de estos coincide con los de 1856.

Al igual que otros destacados coleccionistas contemporáneos, como el deán Manuel López Cepero, Madrazo unificó sus cuadros por medio de un enmarcado similar⁷⁰. Sin embargo, resulta difícil identificar este elemento en la actualidad, que sí parece apreciarse en cambio en los que aparecen en la pintura mencionada de Raimundo de Madrazo.

SU PARTICIPACIÓN EN EL COMERCIO DE OBRAS DE ARTE

La formación de esta colección es inseparable de su participación en el mercado y de su trabajo como asesor e intermediario artístico, que ha sido deficientemente conocida hasta hace poco⁷¹. Esta labor sin duda se vio beneficiada de su relación con el infante Sebastián Gabriel y la reina María Cristina de Borbón, y de su posición en la Academia y como director del Museo del Prado. Madrazo se convirtió en el mejor proveedor del infante, tanto

⁶⁷ MADRAZO, José de, *Epistolario*, nº 109.

⁶⁸ Lleva por título *Estudio de los Madrazo en la calle Alcalá*, Comunidad de Madrid, inv. Madrazo-34.

⁶⁹ Archivo del Museo Cerralbo, documentación de la obra inv. 4589.

⁷⁰ MADRAZO, José de, *Epistolario*, nº 64.

⁷¹ MARTÍNEZ, Pedro, *Coleccionismo...*

de pinturas como de escultura⁷². Entre 1828 y 1829⁷³, le ofreció en venta hasta 37 obras de su propiedad, entre las que se encontraban algunas adquiridas en Italia y otras en España, como se ha visto más arriba. Aunque el infante seleccionó tan solo unas cuantas –el resto vuelven a encontrarse en el *Catálogo de 1856-*, entre ellas estaba el retrato de *Juan de Pareja* de Velázquez (posiblemente en el de la Hispanic Society de Nueva York) y, en todo caso, estas compras le llevaron a desprenderse de algunos de los cuadros que consideraba de mayor valor⁷⁴. Además, hizo de intermediario y le asesoró en algunas adquisiciones o las realizó directamente él en compañía de José Luis Tordera, su secretario particular⁷⁵. Entre todas ellas destaca el *Jubileo de la Porciúncula* de Murillo (Colonia, Wallraf-Richartz-Museum) en Sevilla. Esta llegó a estar incluida en sus catálogos manuscritos y, según el deán López Cepero, la compró en 1822 por 18.000 reales⁷⁶. También participó en la formación de la colección de la reina María Cristina, dirigiendo en persona la reordenación y disposición de la misma en el Palacio de Vista Alegre, la residencia que aquella poseía en Carabanchel (Madrid). Se sabe que él se ocupó también de conseguir diferentes cuadros de colecciones particulares, así como de contratar a maestros marquistas para que llevaran a cabo nuevos marcos para las obras de ese palacio⁷⁷.

De manera más ocasional, Madrazo vendió también a otros coleccionistas. Así, algunas de las compras realizadas en la Casa de Altamira fueron a parar a terceras personas, pues en los listados relacionados con aquellas se señala a «un conocido del guardarropa» y a «un dependiente de la Casa de S.E. » como destinatarios en dos ocasiones. Cuando Federico señaló que algunos cuadros de Altamira «fueron adquiridos andando el tiempo por el pintor Wylkie [sic], el Infante D. Sebastián y otros»⁷⁸, debía referirse a estos dos compradores, que siguen siendo desconocidos.

A pesar de que entre sus contactos y compradores se encuentran algunos coleccionistas españoles, Madrazo tenía como prioridad el extranjero⁷⁹. En su correspondencia son abundantísimos los nombres de coleccionistas y comerciantes de otros países⁸⁰. Algunos de

⁷² Así lo señalaba Gabriel Aristizábal, administrador del infante, en una carta, de 9 de noviembre de 1867 (Archivo General de la Administración, Educación, caja 31/6930).

⁷³ Existe al menos un tomo de correspondencia entre el infante y Madrazo (GONZÁLEZ, Carlos, *El mundo...*, p. 77) que no ha podido ser consultado pero que sin duda debe contener información de gran interés.

⁷⁴ Así lo señala en una carta José de Madrazo a José Luis Tordera (24 de octubre de 1829): BNE, Ms. 20.644.

⁷⁵ BNE, Ms. 20.644. Cartas de José Luis Tordera al infante Sebastián (11 de octubre de 1829 y 9 de junio de 1830).

⁷⁶ Archivo del Deán López Cepero (ADL-C), sig. 6/1: carta de 1822.

⁷⁷ Archivo Histórico Nacional (AHN), Reina Gobernadora, 3360, leg. 22,1. Bolsillo secreto. Diferentes facturas y recibís.

⁷⁸ MADRAZO, Federico de, *Recuerdos...*, p. 39.

⁷⁹ Véase, por ejemplo, la carta de José Luis Tordera al Infante don Sebastián (21 de mayo de 1829): BNE. Ms. 20645.

⁸⁰ Pueden destacarse el General Meade (MADRAZO, José de, *Epistolario*, carta núm. 27). En otras cartas suyas aparecen nuevos nombres, como el «conde Alfredo de Foubert» (carta de Madrazo al deán López Cepero, 8 de septiembre de 1841, ADL-C., sin signatura).

ellos aparecen en el inventario de las obras pintadas por él hasta 1835⁸¹. Entre sus contactos más destacados estarían el artista David Wilkie⁸², a quien vendió por ejemplo el retrato del *Arzobispo Valdés* de Velázquez (Londres, National Gallery), pero del que nada nuevo se dice en estas nuevas fuentes, y el barón Isidore-Justin Taylor y Adrien Dauzats. Luxenberg ya señaló cómo el primero adquirió diferentes obras a Madrazo en 1837 con destino a la Galería Española de Luis Felipe en el Louvre⁸³. En dos cartas de Federico a su padre aparecen algunos comentarios a las obras de la colección. En una de ellas alude a «el perrito enfermo que V. tenía»⁸⁴ (considerado de Zurbarán)⁸⁵, por lo que parece que este le perteneció. Hubo de suceder lo mismo con otras dos pinturas que menciona junto a esa en otra carta. Se trata de los retratos del *Conde Duque de Olivares* por Velázquez (colección Várez Fisa) y de *Pompeo Leoni* del Greco (colección particular)⁸⁶.

Con todo, las fuentes más reveladoras respecto a la actividad comercial de Madrazo son una serie de documentos manuscritos inéditos, relativos a un par de envíos realizados a París y Londres, en los que incluyó la relación de las pinturas y las condiciones del negocio. En uno de ellos, fechado el 4 de noviembre de 1826 y titulado *Note des tableaux de grands maîtres* aparecen 63 cuadros, tasados en 282.000 francos⁸⁷. El listado, en francés, es autógrafo del propio Madrazo y está completado por otras dos personas más que reconocen haber recibido los cuadros y afirman que estos serán devueltos a su dueño, que no es otro que Madrazo, a Madrid. El listado está firmado por un tal «Rey», no identificado. Es interesante porque él anotó las procedencias de muchas de las obras (Altamira, Oñate, duque de Haro, Iriarte y López Cepero) y porque además casi ninguna se encuentra en los catálogos posteriores de la colección, por lo que muchas de estas compras debieron ir destinadas en realidad a la venta a terceros y no a formar parte de aquella.

En otro documento, también autógrafo, fechado el 1 de junio de 1827, se inventarían 67 cuadros en 212.222 reales⁸⁸: los 23 primeros pertenecían a la sociedad que había formado con Ramón Castilla para la creación del Real Establecimiento Litográfico, y de la que este era el socio capitalista. Según ese documento, era él quien se encargaba de venderlos en París y

⁸¹ El inventario de pinturas está transcrito en DÍEZ, José Luis, *José...*, pp. 199-207. En él aparecen, entre otros, el diplomático ruso Dimitry Pávlovich Tatishchev y la esposa e hijos de Henry Wellesley, embajador británico, ambos también coleccionistas.

⁸² Así lo recordaba Federico décadas después: MADRAZO, Federico de, *Epistolario...*, nº. 470 (16 de febrero de 1890).

⁸³ LUXENBERG, Alisa, *The Galerie espagnole and the Museo Nacional 1835-1853: saving Spanish art, or the politics of patrimony*, Burlington, 2008, p. 79 y pp. 93-94, nota 137.

⁸⁴ MADRAZO, Federico de, *Epistolario...*, nº 14 (27 de octubre de 1837).

⁸⁵ BATICLE, Jeannine y MARINAS, Cristina, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre: 1838-1848*, Paris, 1981, cat. nº 409 o 410.

⁸⁶ MADRAZO, Federico de, *Epistolario...*, nº. 24 (5 de enero de 1838).

⁸⁷ AMP, AP, *Note des tableaux des grandes maîtres*, inventario manuscrito, sin fechar (sin signatura).

⁸⁸ Este personaje desconocido ha de ser el mismo que «Castilla el amigo de Ortega» que aparece citado en una de sus cartas años después (MADRAZO, José de, *Epistolario*, carta núm. 124)

Londres, ya que Madrazo se había hecho cargo de su restauración⁸⁹. Estas pinturas aparecen de nuevo en una nota independiente, escrita por una mano distinta a la suya y titulada *Nota de los precios y números de los cuadros [sic] que deben existir en París*, donde figuran con su tasación en francos. En mayo de ese año, ambos deseaban dejar su parte de la sociedad⁹⁰, e incluso el representante de Castilla llegó a enviarle una propuesta formal para la disolución⁹¹, y, aunque finalmente no se llevó a cabo, Madrazo ya había elaborado este inventario, quizá porque necesitaba tener calculado el capital de su propiedad que se hallaba expuesto en ese negocio. Por eso, en el documento aparecen también otros 38 cuadros que eran de su exclusiva propiedad y que estaban en poder de «Mr. Rey, marchand de couleurs», residente en la capital francesa; mientras que los últimos 6, también de su propiedad, estaban en Londres. Se trataba por tanto de un segundo envío de 67 cuadros, realizado antes de junio de 1827, en el que también participó un tal «Mr. Baugé». Este hombre, de identidad desconocida, era un soldado que había formado parte de la expedición de los Cien Mil Hijos de San Luis y al cual, según parece, le vendió alguna obra⁹². Castilla se había marchado a Londres, donde estaba a finales de abril⁹³, por lo que es posible que él también participase en dicha venta. Hay otro documento más, también autógrafo de Madrazo, donde este hace resumen de los gastos ocasionados por los envíos hechos a París y Londres⁹⁴. En el mismo figuran otros contactos que debieron ayudarle con sus negocios, como el diplomático español en Francia Fabrizio Potestad o el inglés Charles Hervey, a quien además vendió algunas obras⁹⁵. Las diferentes selecciones realizadas por Madrazo revelan una equidad entre la pintura flamenca (que en conjunto recibe las valoraciones más altas), italiana y española, y dentro de esta una preferencia por los retratos reales, sin renunciar a los grandes nombres, sobre todo a Murillo, cuyo nombre predomina sobre el resto.

Las cantidades de pinturas que aparecen en estos documentos y el valor de las mismas evidencian que el volumen dinerario de estas ventas fue más que considerable y que Madrazo participaba de un negocio perfectamente organizado, en connivencia con extranjeros y

⁸⁹ AMP, AP, Inventario sin encabezamiento, fechado el 1 de junio de 1827 (sin signature).

⁹⁰ Así lo expresa en una carta un año después: AMP, AP 15, exp. 3, doc. 6, carta de 10 de abril. Véase también MADRAZO, Mariano de, *Historia del Museo del Prado, 1818-1868*. Madrid, C. Bermejo, 1945, p. 142.

⁹¹ AMP, AP 15, exp. 3, doc. 5: cartas de José Agapito Real Rodríguez a Madrazo, fechada el 19 y 22 de mayo, y borrador de Madrazo en respuesta a la primera de ellas.

⁹² Así se deduce de una de las cartas de José (MADRAZO, José de, *Epistolario*, núm. 117), donde se menciona a este Mr. Baugé. Ha de ser el mismo al que se refiere su hijo Federico, quien menciona a «un tal Mr. Auger, que V. ha conocido en Madrid cuando fue el duque de Angulema» e indica que el cuadro que le vendió debió ser una Concepción: MADRAZO, Federico de, *Epistolario*: carta n^o 82 (13 de abril de 1839).

⁹³ MADRAZO, Mariano, *Historia...*, p. 142.

⁹⁴ Este documento se encabeza como *Nota del coste de 31 cuadros antiguos, de autores célebres, con inclusión del gasto hecho para los mismos en bastidores, forros y restauración, todos de mi propiedad* (AMP, AP, sin signature)

⁹⁵ Las ventas a Charles Hervey son conocidas a través de un comentario del propio Madrazo (AGP, Fondo Infante Don Gabriel, Anexo, leg. 8).

españoles, como su socio Castilla. El nombre de este aparece también en *Nota de [incompleto] cuadros antiguos clásicos*, un documento que, aun siendo un mero borrador, contenía datos relacionados con las ventas. La presencia de Castilla o del resto de implicados en otras fuentes, en especial en las cartas, es muy residual, por no decir que inexistente, en buena medida porque todas ellas son posteriores a 1833, año de las primeras cartas entre Federico y su padre, ya publicadas. De ahí el valor de estos documentos para entender la actividad comercial de Madrazo que, al menos en estos años, debía estar motivada en parte por su necesidad de conseguir fondos para proseguir con su costoso proyecto de la *Colección litográfica de los cuadros del rey de España*.

La lectura de los epistolarios de José y Federico permite conocer algunas otras noticias de la década de 1830, relacionadas con el interés de José por intentar vender su colección en el extranjero. Al menos desde finales de 1837, él expresó su deseo de hacerlo en Francia mediante la mediación de alguno de sus conocidos, como Adrien Dauzats⁹⁶- o de ofrecérsela a Alejandro Aguado, marqués de las Marismas, residente en París⁹⁷. Poco después solicitó también la mediación de Eugenio de Ochoa y de Sebastián Miñano⁹⁸. También debió intentar venderla al rey Luis Felipe poco después de que este inaugurase la Galería Española⁹⁹. En 1841 se ofreció a la National Gallery y según una de las actas de ese museo (5 de abril de 1841) el príncipe Alberto llegó a pensar en comprarla¹⁰⁰. A finales de 1849 o principios de 1850 volvieron a presentarla a esta institución, que la rechazó, por lo que entonces pensaron colocarla a través de algún intermediario londinense¹⁰¹. De nuevo en 1854 Madrazo vuelve a hablar de su venta en un solo conjunto, si bien para entonces solo recibió proposiciones de compra de una reducida selección de los mismos¹⁰². Él siempre insistió en venderla sin que fuera desmembrada. Tras este afán había un claro interés económico, pero todo parece indicar que, dadas las dimensiones de la misma y el buen número de herederos que tendrían que disponer de ella, Madrazo pensaba que la compra en bloque era la mejor fórmula para evitar largos y costosos problemas cuando hubieran de disponer de su herencia. Así lo confesaba a su hijo Luis diciéndole que en ese negocio «se apoya en gran parte vuestro porvenir»¹⁰³. Es posible que la propia realización del catálogo impreso tuviera esta función, pues el deseo de realizarlo aparece en las cartas de Madrazo a Luis a finales de 1855, poco después de haber comenzado las gestiones para la venta a través de Mr. Brette, que actuaba como intermedia-

⁹⁶ MADRAZO, José de, *Epistolario*, n° 39 (diciembre de 1837).

⁹⁷ MADRAZO, Federico de, *Epistolario*, n° 24 (5 de enero de 1838).

⁹⁸ MADRAZO, José de, *Epistolario*, n° 45 y 47 (8 y 13 de enero de 1838).

⁹⁹ MADRAZO, Federico de, *Epistolario...*, n° 39 (19 de mayo de 1838).

¹⁰⁰ CERÓN, Mercedes, «El coleccionismo de pintura española en la National Gallery de Londres: Fredéric William Burton (1874-1894)», en Fernando Pérez Mulet e Immaculada Socías Batet (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 2011, pp. 60-61, n. 3.

¹⁰¹ Carta de Luis a Federico, 29 de enero de 1850 (AMP, AP, sin signatura)

¹⁰² MADRAZO, José de, *Epistolario*, n° 266 (9 de septiembre de 1855).

¹⁰³ MADRAZO, José de, *Epistolario*, n° 275 (25 de noviembre de 1855).

rio. Posiblemente pudo precipitarse a mediados de 1855, cuando a Madrazo se le comunicó que debía abandonar su casa¹⁰⁴. Pensaban que la impresión del catálogo en castellano y en francés¹⁰⁵, facilitaría su difusión y el buen término del negocio. Desconocemos por qué no llegó a cuajar la adquisición a través de Mr. Brette, así como si este llegó a localizar algún comprador, pero parece que tampoco cuajó el negocio con Mr. Febvre. Las pinturas fueron vendidas finalmente dos años después de la muerte de Madrazo a José de Salamanca, cuyo prestigio como coleccionista se basó en buena medida en la excelencia de esta galería, una de las mejores del panorama madrileño durante todo el siglo XIX.

¹⁰⁴ MADRAZO, José de, *Epistolario*, nº 261 (7 de agosto de 1855).

¹⁰⁵ MADRAZO, José de, *Epistolario*, nº 277 (18 de diciembre de 1855).

MÁS VIRTUD QUE VANIDAD: LA ESPOSA VIRTUOSA ANTE LA AVARICIA Y LA LABOR. NUEVAS CONSIDERACIONES SOBRE LA VANIDAD DEL MUNDO DE TIZIANO

Laura María Palacios Méndez, *Universidad Complutense de Madrid*
laurapalaciosmendez@hotmail.es

Mi querido Giovanni, los filósofos platónicos definían la verdadera amistad como la unión permanente de las vidas de los hombres. Pero yo considero que la vida de los hombres es una tan sólo para aquellos que se encaminan hacia un único fin, como si estuvieran transitando el mismo sendero hacia una meta común [...] todo estudio y afán del Hombre consiste siempre en esforzarse por lo que se considera que es bueno. Puesto que para los mortales parece haber tres clases de bienes: los que atañen al alma, los placeres del cuerpo y a los objetos externos, el hombre pretende la virtud del alma, los placeres del cuerpo o la abundancia de riquezas. El primero de ellos es seguro y eterno. Los otros dos son transitorios y mortales. Por tanto, esa permanente unión de las vidas que es la verdadera amistad, tan sólo puede existir para aquellos que no buscan acumular riquezas, ni satisfacer placeres sensuales que cambian y perecen. Sólo es posible para aquellos que se dedican, con entusiasmo y determinación comunes, a adquirir y ejercitar la única y permanente virtud del alma¹.

Pocas citas podrían resumir con mayor elocuencia el contexto moral de la obra conocida principalmente como la *Vanidad del Mundo* de Tiziano de la Alte Pinakothek de Munich (Fig. 1), como este fragmento de una carta de Marsilio Ficino a su muy querido discípulo y amigo Giovanni Cavalcanti. Demostrar hasta qué punto estas líneas son parte del discurso pictórico de esta obra -cuya apariencia ha cambiado a lo largo del tiempo-, será el objetivo principal del presente artículo.

Sin duda el estudio más destacado sobre la *Vanidad del Mundo* sigue siendo el artículo de Egon Verheyen «Tizians »Eitelkeit des Irdischen« Prudentia et Vanitas»² publicado en 1966. Esta investigación ha supuesto el punto de partida fundamental del presente artículo. En primer lugar porque expuso e interpretó los resultados de los estudios de rayos X (Fig. 2) y micromuestras realizados sobre el lienzo por el Doerner-Institut de Munich en aquel momento. En segundo lugar porque es la única monografía sobre esta pintura hasta la actualidad. Verheyen particularmente hizo hincapié en el discurso iconográfico de la obra, que será nuestro objeto concreto de reflexión.

¹ FICINO, Marsilio, *Las Cartas de Marsilio Ficino*, v. I, Madrid, Mandala, 2009, p. 109.

² VERHEYEN, Egon, «Tizians »Eitelkeit des Irdischen« Prudentia et Vanitas», *Pantheon* (München), II (marzo-abril 1966), pp. 88-99. Aprovecho para agradecer encarecidamente a Arturo Blázquez Navarro la traducción del alemán al castellano del mismo y a Jeff Zampieri por su colaboración fundamental al respecto. Sin su labor este artículo habría sido sencillamente imposible. Sinceramente, gracias.

A día de hoy podemos contemplar esencialmente una mujer con el hombro izquierdo descubierto y el brazo derecho sobre un espejo. Además tiene en la mano derecha una vela recién apagada. En el espejo se reflejan en primer término una serie de joyas y monedas, mientras que al fondo hay una anciana con una rueca y un huso. A esta figura se entiende que mira la protagonista de la obra. Sin embargo ésta no fue siempre su apariencia. Básicamente, los estudios de rayos X y los análisis con micromuestras sacaron a la luz en 1966 que la obra había experimentado tres intervenciones. Todas ellas tuvieron un papel singular en la construcción y modificación del mensaje del lienzo, como detallaremos. Las dos primeras habrían tenido lugar en momentos muy diversos de la vida de Tiziano. La última sin embargo respondería a un pequeño añadido posterior, seguramente del siglo XVII.

La primera fase de la obra se correspondería con la juventud de Tiziano, concretamente entre 1515 y 1520³, y se entiende por ello que es de su propia mano⁴. Según Verheyen, en este momento se habría realizado parte del espejo y la propia figura femenina. Frente a aquellos que consideraron que en un principio la dama sostenía un libro abierto, el estudioso demostró que el marco del espejo había estado desde la primera concepción de la obra⁵. Para ello se basó en los resultados de los análisis de micromuestras. Así, en la sección del espejo donde hoy contemplamos el reflejo sólo se apreciaron dos capas de pintura: la primera sería una base general y la segunda se corresponde con la capa que hoy contemplamos. De este modo es innegable que debajo nunca hubo un libro, lo cual se observa asimismo en la radiografía.

Sin embargo, ya Verheyen apuntó que esta primera obra habría quedado inacabada en el propio taller del artista, dado que el brazo izquierdo está todavía hoy inacabado⁶. Esta idea es fundamental y por ello merece la pena profundizar en ella. Principalmente, que la

³ Actualmente la Alte Pinakothek de Munich fecha la obra en torno a 1520. Sin embargo la datación del cuadro ha variado por lo general entre el 1512 y el 1520. Esta oscilación se debe principalmente a las intervenciones con las que cuenta la obra, que dificultan alcanzar una conclusión más certera. Pero es preciso señalar que el resto de bustos femeninos de Tiziano -como la conocida como *Flora* de la Galleria degli Uffizi- también son objeto de la misma incertidumbre.

Recientemente Peter Humfrey ha considerado, sin dar mayor argumento, que estaríamos ante la más temprana de estas figuras femeninas del joven Tiziano, pudiendo haber sido realizada a comienzos de los 1510s (HUMFREY, Peter, *Titian. The complete paintings*, New York, Ludion, 2007, p. 78).

⁴ VERHEYEN, Egon, «Tizians» *Eitelkeit des...*, p. 92.

⁵ Anteriormente, e incluso posteriormente, se ha considerado que en un principio la joven sostenía un libro ya que se conservan evidentes copias de este lienzo donde el espejo ha sido sustituido por un libro, conociéndose estas piezas como *Sibila*. De hecho, fruto de una confusión, Gronau llegó a pensar que -junto a la *Vanidad del Mundo*, la *Flora*, la *Salomé* de la Galleria Doria Pamphilj de Roma y la *Donna allo specchio* del Museo del Louvre de París- había otra figura femenina de medio cuerpo con una sibila conocida sólo por copias (GRONAU, Georg, *Titian*, London, Duckworth and Co., 1911, p. 287). Dicha confusión sería en 1926 corregida por Mayer, quien concretó que la *Vanidad del Mundo* era en origen una sibila y en el siglo XVII se modificó para convertirse en una *vanitas* (según refiere Valcanover: VALCANOVER, Francesco, *La obra pictórica completa de Tiziano*, Barcelona y Madrid, Noguer, 1971, p. 96).

⁶ VERHEYEN, Egon, «Tizians» *Eitelkeit des...*, p. 92.

obra quedase en el taller de Tiziano explica que sirviera de referencia para sus discípulos y ayudantes como figura femenina genérica de medio busto, pudiendo servir de ejemplo para representar diversos asuntos. Esto explicaría las numerosas copias de la obra bajo la apariencia de sibila (Fig. 3), donde el espejo empezado habría sido sustituido por un libro. Por ello, el ejemplo que exponemos de la colección Sorio⁷ supone un documento vivo del aspecto del lienzo en su primera fase, conforme estuvo durante casi cincuenta años. Pero debemos tener en cuenta dos premisas: que el original estaba inacabado y que tenía al menos parte de un espejo pintado. Sin embargo la información se incrementa al comparar además la radiografía con esta copia y la actual apariencia de la *Vanidad del Mundo*. De este modo se aprecia que, incluso en la fase de los años 1515-1520, la obra fue modificada por el propio Tiziano. Como expuso Verheyen, el dibujo subyacente conservado en la capa de imprimación -y según sus conclusiones también parte fue pintada- desveló que además hubo un boceto anterior que fue desestimado.⁸

En resumen, en primer lugar el cadorino pintó parcialmente una dama y luego la convirtió en una figura femenina que se apoyaba en un espejo, aunque la dejó también incompleta. La copia de la colección Sorio nos permite conocer el resultado final -aunque inacabado- de la primera fase de esta obra del joven Tiziano, mientras que la radiografía muestra partes del boceto que quedó debajo en el primer proceso creativo. Como indicó Verheyen, la primera figura femenina habría tenido la cabeza erguida mirando de frente, la mano derecha sobre el pecho en el borde del vestido. Éste estaría desatado por delante y dejaría ver la *camici* inferior, como se aprecia en la radiografía. Sin embargo, este primer vestido desatado no fue pintado totalmente, pues en el marco del espejo que linda con el vestido las micromuestras mostraron que no hay una capa de pintura de un vestido subyacente⁹.

Este primer boceto con el vestido abierto fue relacionado con acierto por Verheyen con la conocida *Flora*¹⁰. Sin embargo, la dama de los Uffizi lleva prácticamente sólo la *camici*. Por ello más bien se corresponde el boceto con el sentido simbólico y con la estética de la indumentaria de la *Joven con vestido verde* de Palma il Vecchio, datada entre 1512-1514 y conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Así, sin duda el primer encargo que tuvo Tiziano se corresponde con el retrato de una dama de la élite veneciana. Como explicó con elocuencia Augusto Gentili, en la década de 1510 en Venecia hubo un auge de retratos femeninos en los que se representaban jóvenes prometidas en matrimonio que mostraban parcialmente el torso desnudo, incluyendo a veces el pecho¹¹. Entre ellas incluyó la obra mencionada de Viena.

⁷ La imagen es la 223 del catálogo final de "Opere varie" del libro: PIGNATTI, Terisio, *Giorgione, Venezia*, Alfieri, 1978, s. pag.

⁸ VERHEYEN, Egon, «Tizians »Eitelkeit des...», p. 95.

⁹ VERHEYEN, Egon, «Tizians »Eitelkeit des...», pp. 95-96.

¹⁰ VERHEYEN, Egon, «Tizians »Eitelkeit des...», p. 95.

¹¹ GENTILI, Augusto, «Amore e amorese persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali», *Amor Sacro e Amor Profano*, Milano, Electa, 1995, pp. 95-105.

El interés de este boceto primigenio es que su esencia iconográfica permanece en la pintura actual. Si bien se unificó la parte delantera del vestido verde y la *camicia* quedó cubierta por éste, el hombro izquierdo sigue desnudo y la *camicia* permanece casi al borde del pezón de la joven. Tanto Rona Goffen como Paul Joannides vieron en este hecho una intención meramente erótica, por la que la figura se exhibiría sexualmente ante el espectador¹². Sin embargo esta lectura superficial contrasta con las más certeras conclusiones que alcanzó en 1993 Enrico Maria Dal Pozzolo sobre la conocida como *Laura* de Giorgione del Kunsthistorisches Museum de Viena. En su artículo Pozzolo defendió que estamos ante el retrato de una esposa virtuosa, y la iconografía del pecho desnudo sería «come se assistessimo alla più dolce e pudica delle seduzioni: un invito d'intimità, quasi un accompagnare lo sposo nel segreto del proprio animo»¹³. De este modo el seno desnudo debería ser entendido «quale porta dell'animo, luogo metaforico d'intimità. In tale luce va per noi interpretato -oltre che in segno di seduzione e di fertilità- il "cenno" della donna»¹⁴. Gentili suscribió esta tesis de Dal Pozzolo en 1995 y así todas las damas que muestran parcialmente su busto compartirían este mismo discurso. Entre ellas podemos incluir también el boceto primigenio del joven Tiziano de la *Vanidad del Mundo* de Munich. Así, bajo este prisma, debemos comprender el primer encargo y el consecuente primer boceto del joven Tiziano. Una obra que respondía a una común demanda de retratos femeninos, que tuvieron un particular auge en Venecia especialmente en el taller de su colega Palma il Vecchio desde comienzos de la década de 1510.

Sin embargo, dicho retrato por alguna razón fue rechazado en su proceso y se empezó encima una nueva obra. En esta segunda intervención de la primera fase, el cadorino modificó la cabeza -que la hizo inclinada a su derecha y mirando de frente-, retocó el vestido según hemos indicado, se hizo el brazo derecho conforme lo vemos y parte del espejo donde se apoya¹⁵. Así vemos que se corresponde con la copia de la colección Sorio y con los vestigios de la radiografía. Si bien la obra en un origen era un retrato, esta función habría quedado suplantada por el sentido alegórico. Sin embargo hay aspectos iconográficos de esta inter-

¹² GOFFEN, Rona, *Titian's women*, New Haven y London, Yale University Press, 1997, p. 65; y JOANNIDES, Paul, *Titian to 1518. The assumption of genius*, New Haven y London, Yale University Press, 2001, p. 264.

¹³ «como si asistiéramos a la más dulce y pudorosa de las seducciones: una invitación a la intimidad, casi un acompañar al esposo al secreto de su propia alma» (Traducción de la autora). DAL POZZOLO, Enrico Maria, «Il lauro di Laura e delle 'maritate veneziane'», *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz* (Firenze), XXXVII (1993 2/3), p. 275.

¹⁴ «como puerta del alma, lugar metafórico de la intimidad. Bajo tal perspectiva interpretamos -más allá que en signo de seducción y de fertilidad- el "gesto" de la mujer» (Traducción de la autora). DAL POZZOLO, Enrico Maria, «Il lauro di Laura...», p. 279.

Aunque son más acertadas las conclusiones de Enrico Maria Dal Pozzolo, se debe seguir profundizando al respecto de la iconografía del seno desnudo -o del busto femenino parcialmente- como símbolo de virtud de la esposa en el Cinquecento. Por motivos de espacio no se tratará con mayor detalle al respecto y se deja tal objetivo para futuras publicaciones vinculadas a la tesis doctoral «Diventando vera amica. La vera amicizia y el retrato de la esposa virtuosa en el Cinquecento italiano», que se está realizando bajo la dirección del catedrático José Manuel Cruz Valdovinos y la Dra. María Teresa Cruz Yábar. Desde el 2014 está siendo financiada por el Programa FPU (MECD).

¹⁵ VERHEYEN, Egon, «Tizians »Eitelkeit des...», p. 96.

vención -que todavía hoy perduran- que compartían su mensaje simbólico con el discurso de los retratos de esposas virtuosas.

Es importante apreciar que hasta la actualidad esta obra ha sido comprendida mirando casi en exclusiva el reflejo del espejo, condicionando y obviando las características simbólicas de la figura femenina. Resulta paradójico ya que se trata de la protagonista de la obra, por ello es cardinal profundizar sobre su figura que fue definida principalmente en esta primera fase de 1515-1520. Ya ha sido expuesto que el busto descubierto forma parte de la iconografía de la esposa virtuosa, quien estaría mostrando la intimidad de su alma a su esposo. Que se mantuviera este punto en un momento en que esta iconografía estaba teniendo un claro éxito, indica que seguimos estando ante la figura -aunque sea ahora simbólica- de una esposa virtuosa. La alianza matrimonial en su anular refuerza esta idea, junto con el velo entrelazado en su cabello suelto que vemos en otros retratos de desposadas como la propia -mal llamada- *Laura* de Giorgione o la conocida como *Flora* de Palma il Vecchio de la National Gallery de Londres.

Además incide al respecto el gesto de su derecha indicando un dos. Este gesto significativo y recurrente vendría a simbolizar básicamente el topos de la unión de dos en una persona sola del matrimonio¹⁶, particularmente bajo la máxima marital cristiana del Génesis 2, 24 «et erunt duo in carne una», y fueron dos en una sola carne. Esta frase se convirtió en una suerte de slogan del amor marital y fue un concepto clave en la enseñanza de comportamiento de la esposa virtuosa, como se muestra por ejemplo en los tratados de instrucción femenina. Así, en su diálogo *Della Institutione delle donne*, Lodovico Dolce mencionó a propósito de esta cita del Génesis que se formula tras la creación de Eva: «Veggiamo già da questo principio l'huomo et la Donna altro non essere, che una carne istessa. Onde congiunti insieme, di due corpi diuengono un solo; et ne formano quel mirabile Hermafrodito, che non si può diuidere»¹⁷. Así define Dolce -añadiendo la elocuente imagen del hermafrodita platónico de *El banquete*- la unión íntima y excelsa de los cónyuges. Ésta vendría motivada por ese amor marital que haría de sus almas una sola, culminando asimismo por la unión carnal la conversión plena en un único ser. Esta plena unión marital en cuerpo y alma era reconocida como *vera amicitia*. Es más, era considerada la amistad más excelsa posible entre humanos¹⁸. Así

¹⁶ La profundidad semántica de este gesto será estudiada con detenimiento en futuras publicaciones, dada la importancia y difusión del mismo en el siglo XVI particularmente. Si bien ya Augusto Gentili elucubró que podía aludir al dos de la unión de dos cuerpos, considero desafortunada su teoría de que estemos a su vez ante un gesto simbólico de unas tijeras que indiquen el inminente corte del cinto virginal (GENTILI, Augusto, «Amore e amorese persone...», pp. 97-98).

¹⁷ «Vemos ya desde este principio al Hombre y la Mujer no ser otra cosa, que una misma carne. De este modo unidos juntos, dos cuerpos se convierten en uno solo; y forman aquél admirable Hermafrodita, que no se puede dividir» (Traducción de la autora). DOLCE, Lodovico, *Della Institutione delle donne*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560, f. 38r.

¹⁸ El concepto de la *vera amicitia* conyugal es notablemente desconocido y el objeto principal de estudio de mi tesis doctoral. Su importancia fundamental en los siglos XV y XVI y su complejidad se tratará con detalle en futuras publicaciones. Sobre esta amistad conyugal existe una breve tesis doctoral: MCCUE GILL, Amyrose Joy, *Vera amicitia: Conjugal friendship in the Italian Renaissance*, Tesis doctoral, Berkeley, University of California, 2008.

no extraña su importancia cardinal en la sociedad del Quattrocento y el Cinquecento, ni que afirme Dolce poco después:

Noi ueggiamo la uera amicitia hauer tanta forza, che'lla puo fare di due animi un solo. Questa forza conuien che habbia il matrimonio molto piu: il qual uince di gran lunga tutte le altre amicitie. Percioche non pur tra il marito et la moglie due animi et due corpi un solo diuengono: ma di questi due mescolamenti un solo huomo si forma¹⁹

En esta amistad conyugal, la mujer tenía la responsabilidad principal de amar, hasta el punto de que era considerada una de las mayores virtudes de la esposa, junto con la castidad. De hecho, llega a afirmar Dolce que si a la esposa se le quitase la capacidad de amar se le quitaría al mismo tiempo el nombre y efecto de esposa²⁰. De este modo el discurso que muestra la figura femenina del cuadro de Munich -en el pecho y hombro descubiertos, la alianza, el velo y el gesto del dos- redundaba en la principal virtud de la esposa moderna: su amor puro al esposo. De todo ello es manifestación -desde el principio y aun hoy- la dama protagonista de la obra conocida como *Vanidad del Mundo* de Tiziano.

Quedaría por analizar el sentido que dentro de este mensaje tendría el espejo sin nada pintado, como habría quedado en esta primera fase. Sin embargo, el hecho de que quedara incompleta la pintura hace que sea incierta su interpretación, principalmente porque es probable que quedara alguna parte sin representar. Por un lado, es posible que el objetivo fuera hacer una obra similar a la conocida como *Cortesana con un espejo* de Bernardino Licinio de hacia 1530 conservada en una colección privada, donde observamos que hay un reflejo representado. Con ello no quiero decir que se tuviera que hacer precisamente esa imagen, sino que el espejo fuera a acoger en origen un reflejo que hoy desconocemos.

Sin embargo, por otro lado, cabe la posibilidad de que el espejo no fuese a tener ningún reflejo sino que fuera un objeto simbólico por sí mismo. En tal caso podría vincularse con el discurso del amor puro de la consorte. Como se observa constantemente en los tratados de instrucción de las esposas, la mujer debía ser capaz de convertirse precisamente en el reflejo de los hábitos de su marido. Así afirmó precisamente en 1415 Francesco Barbaro en su *De re uxoria*: «à punto le ricchezze della mogliera inutili del tutto debbono essere stimate, se ella poi con la candidezza et facilità de' costumi non fara tralucere in se medesima la imagine della disciplina di suo marito»²¹. Esta capacidad de convertirse en la imagen de su esposo es parte

¹⁹ «Nosotros vemos que la verdadera amistad tiene tanta fuerza, que ella puede hacer de dos almas una sola. Esta fuerza conviene que la tenga mucho más el matrimonio: el cual supera de largo todas las demás amistades. No sólo porque entre el marido y la esposa dos almas y dos cuerpos se convierten en uno solo: sino porque de estas dos uniones se forma un solo hombre» (Traducción de la autora). DOLCE, Lodovico, *Della Institution...*, ff. 42v-43r.

²⁰ DOLCE, Lodovico, *Della Institution...*, f. 49r. Asimismo, la responsabilidad principal de amar de la esposa está directamente imbricada en la historia del concepto de la *vera amicitia* conyugal, como se verá en futuras publicaciones.

²¹ «de hecho las riquezas de la esposa deben ser consideradas totalmente inútiles, si ella después con la candidez y docilidad de costumbres no hace traslucir en ella misma la imagen de la disciplina de su marido» (Traducción de la autora). BARBARO, Francesco, *Prudentissimi et graue documenti circa la elettion della moglie*, Venezia, Gabriel Giolito, 1548 (original latino de 1415), f. 25v.

clave para llegar a ser su *verdadera amiga*, para alcanzar el vínculo afectivo ideal del matrimonio. Resulta asimismo particularmente elocuente la consideración de que las riquezas de la esposa de poco valen si la dama no es virtuosa, y en concreto si no es capaz de convertirse en la imagen de los hábitos de su marido. Esta alusión a las riquezas por parte de Barbaro, ya nos empieza a indicar el sentido simbólico que tendrán unos años después las *riquezas* que se pintarán en el reflejo del espejo.

Por todo ello no sorprende que Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* afirmase precisamente «El espejo es símbolo del verdadero amigo, que consultado nos responde verdad, y assi quedó en refrán: el buen amigo es espejo del hombre»²². Se podría añadir además que Otto Vaenius en su *Amoris divini emblemata* identificó el amor puro con un espejo (Fig. 4)²³, aparte de su simbolismo de pureza y castidad -virtudes por excelencia de una esposa- emulando la máxima mariana de *speculum sine macula*.

Sin embargo todas estas últimas reflexiones sobre el espejo no van más allá de ser conjeturas, dado el proceso creativo de la obra: tanto por haber quedado inacabada la primera fase, como por haber experimentado intervenciones posteriores que han modificado particularmente esta parte. Sin embargo, en la permanencia del espejo en la imagen, nos ayudan a entender ese universo moral y conceptual en el que se configura la obra. Así, unos cuarenta años después en una segunda intervención se complementó sustancialmente su discurso. Principalmente, en este momento se pintó el reflejo del espejo donde se acumulan en primer término: monedas, anillos, un joyel, un collar de perlas, una cadena de oro y una bolsa repleta, se entiende de monedas²⁴. Además al fondo del reflejo se pintó una anciana con un huso y una rueca. Siguiendo asimismo las conclusiones de Verheyen, esta intervención se habría producido dentro del propio taller de Tiziano. Por su parte, Pallucchini consideró que este añadido fue realizado específicamente por Lambert Sustrius²⁵.

Fue precisamente la estética del joyel la que habría llevado a Verheyen a datarlo -como muy tarde- en la mitad del siglo XVI, debido a su parecido con el que Tiziano pintó en el conocido retrato de 1548 de la emperatriz Isabel, hoy en el Museo del Prado²⁶. De este modo, Verheyen adelantó casi un siglo la modificación sustancial de la obra, con respecto a

²² COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez impresor del Rey, 1611, f. 377r.

²³ VAENIUS, Otto, *Amoris divini emblemata, studio et aere othonis vaeni concinnata*, Antwerpen, Balthasar Moreti, 1640, p. 27.

²⁴ Es interesante apreciar en la radiografía que en la parte inferior del espejo, en el centro del cuadro, se pintaron dentro -y sobre- los límites del espejo algo que parecen dos bolsos abiertos. De hecho serían el tipo de bolso que lleva la dama de la *Pareja desigual* de Cranach (Fig. 6). Probablemente estemos ante un primer momento de modificación en esta segunda fase. De este modo se podrían haber empezado a pintar estos dos bolsos para materializar las riquezas, sin embargo luego se desechó la idea y se decidió integrar todo dentro del reflejo del espejo.

²⁵ PALLUCCHINI, Rodolfo, *Tiziano*, v. I, Firenze, G.C. Sansoni Editore, 1969, p. 31.

²⁶ VERHEYEN, Egon, «Tizians »Eitelkeit des...», p. 92.

las consideraciones previas de la historiografía artística. Sin embargo considero quizás más ajustada la década de 1550, cuando este tipo joyel tuvo un auge particular, como se aprecia en la retratística femenina del momento, no sólo de Tiziano sino también de Antonio Moro²⁷. Además, siguiendo la copia de la colección Sorio, se aprecia que parte del rostro fue modificado también en esta fase, de tal modo que al menos se desvió la mirada de la joven hacia su izquierda, en vez de mirar de frente. Según se aprecia en la radiografía, se diría que además fue ligeramente enderezada la cabeza ya que hay un ojo que mira de frente más inclinado que no se corresponde con la cabeza actual. De tal modo asimismo el rostro que hoy contemplamos sería resultado de la intervención realizada en la década de 1550.

Respecto a la lectura iconográfica, por su parte Verheyen ya indicó que la juxtaposición de las joyas y monedas en primer término con la anciana al fondo con la rueca y el huso, tiene un carácter emblemático. Así expuso que la mujer hilando sería símbolo de la vida activa. Además según las representaciones del *De remediis* de Petrarca la hilandera sería reconocida como la Virtud. Al estar la anciana con los instrumentos de hilar alejándose de las joyas y monedas del primer término, se entendería como la virtud alejándose de los tesoros y riquezas terrenales. De este modo habría sido explicado el sentido de *vanitas* de la obra²⁸. Asimismo, encajaría con la definición del inventario de 1761 de Schleissheimer que la describe como «Die Eitelkeit der Welt in Gestalt einer Frauen, welche den Spiegel in der Handt haltete, worinnen sic halle zergängliche Schätze repraesentieren»²⁹.

En conjunto, Verheyen interpretó además la figura femenina como imagen de la Prudencia.³⁰ Alcanzó su conclusión al poner en relación la obra de Tiziano con la *Prudencia* del conjunto de Giovanni Bellini las *Cuatro alegorías*, de las Gallerie dell'Accademia de Venecia. Si bien ambas sostienen un espejo, no hay más coincidencias entre ambas figuras. Es más -aparte de que comúnmente la Prudencia se mira a sí misma en el espejo- es notable la distancia iconográfica entre ellas, ya que la figura femenina de Bellini está sobre un pedestal totalmente desnuda como una imagen de la Verdad. Por ello considero falta de argumentación y errónea esta teoría de Verheyen. Realmente, su interpretación y la lectura superficial del inventario convierten a la figura protagonista sencillamente en una mujer que tiene en sus manos un espejo, ignorando todo lo demás que la caracteriza. Aparte de esta interpretación de Verheyen, el resto de la historiografía no ha mirado más allá de la tópica belleza de la joven, como si fuera un bello maniquí que permite al espectador contemplar una lección moral que ocurre frente a ella. Por tanto, estaríamos ante una figura sin autonomía simbólica propia.

²⁷ De hecho el parecido es más notable con el joyel que exhibe la *Dama del joyel* de Antonio Moro, conservada en el Museo del Prado y datada hacia 1552.

²⁸ VERHEYEN, Egon, «Tizians »Eitelkeit des...», pp. 92-93.

²⁹ «La Vanidad del Mundo en la forma de una mujer que tiene el espejo en la mano en el que se representan los tesoros efímeros» (Traducción de Arturo Blázquez). Según cita el propio Verheyen: VERHEYEN, Egon, «Tizians »Eitelkeit des...», p. 88.

³⁰ VERHEYEN, Egon, «Tizians »Eitelkeit des...», pp. 93-94.

De este modo se ha anulado el papel en el discurso del personaje principal de la obra desde su origen y se están obviando todos sus elementos simbólicos que -tras la segunda fase de intervención- entran en diálogo directo con el moralizante reflejo del espejo. Como hemos podido comprobar los elementos simbólicos de la dama se mantienen en este momento. Así sigue estando caracterizada como una joven desposada que hace gala de sus virtudes, especialmente de su amor. Por ello queda por detallar un discurso unitario en el que cobre sentido el reflejo del espejo como parte de una lección de virtud femenina marital, en directa relación con la protagonista de la obra.

En primer lugar, suscribo las conclusiones de Verheyen sobre la simbología de la anciana con los instrumentos de labor. Estamos ante una alusión a la vida activa, sin embargo resulta demasiado general concluir que es un símbolo de virtud. Como es bien conocido, hilar era desde la Antigüedad griega y romana el trabajo de las esposas virtuosas, de ello es imagen la propia Penélope. Hilar y tejer la lana suponía la aportación de trabajo de la novia al nuevo núcleo familiar del marido, al que pertenecía tras el casamiento³¹. Asimismo en Roma también se mantuvo la labor como símbolo de virtud de las matronas romanas del patriciado urbano. De ello eran bien conscientes en la Italia de inicios del Quattrocento. Así afirmó Francesco Barbaro «Volendo i Romani l'ufficio della saggia matrona dimostrare alla posteritate, appo alla statua di bronzo di Gaia Cecilia figliuola del Re Tarquinio, la scarpa che le donne usavano di tenere in casa; la conocchia; et il fuso collocarono: per far intendere a quelle che haueano a uenire, che la diligente diligenza, et l'assidua assiduità douessero imitare»³². De este modo, a través de la figura precisamente de una anciana con los instrumentos de hilar se hace referencia no sencillamente a la virtud sino a las labores propias de la esposa virtuosa desde la Antigüedad. Concretamente, se estaría haciendo hincapié en cómo debía ser la esposa hacendosa, constante y perseverante en sus responsabilidades para el buen funcionamiento del hogar familiar. A ella mira fijamente la dama que sostiene el espejo, la esposa que ya evidencia su virtud de amar -como hemos visto- y que ahora debe seguir el ejemplo de trabajo y gobierno recto de su *oikos*.

Sin embargo en primer término destaca una acumulación de diversas joyas y monedas, las cuales se han identificado genéricamente con las riquezas terrenales. Estos elementos han sido sin duda los que más atención han recibido en el mensaje de la pintura, hasta el punto de haber dado el título de *vanitas* a la obra desde el siglo XVIII. Pero, precisamente la relación del matrimonio con la riqueza ha sido un asunto de reflexión y crítica que en el Renacimiento tuvo un auge particular. El uso común de realizar casamientos para alcanzar más bien un beneficio patrimonial mueble e inmueble, encontraba particularmente un punto fundamental en la dote femenina. Sin embargo es constante en los tratados que tratan sobre

³¹ FAYER, Carla, *La familia romana. Aspetti giuridici ed antiquari. Sponsalia Matrimonio Dote*, t. II, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2005, p. 521.

³² «Queriendo los romanos demostrar a la posteridad el oficio de la sabia matrona, junto a la estatua de bronce de Gaia Cecilia hija del rey Tarquino, colocaban la sandalia que las mujeres solían usar en casa; la rueca, y el huso: para dar a entender a aquellas que habrían de venir que deberían imitar la diligente diligencia y la constante constancia» (Traducción de la autora). BARBARO, Francesco, *Prudentissimi et graue...*, f. 55r.

la elección de una mujer y su buena educación, la admonición del peligro de tener en la avaricia el germen de un matrimonio. De este modo, se alertaba moralmente de los riesgos de las uniones realizadas exclusivamente por interés, en las que no se tuviese en cuenta que sólo la virtud de los contrayentes y el amor garantizarían su unión fecunda y pacífica. A este respecto, como primer eslabón de toda la comunidad que conforma la *civitas*, la preocupación por el bienestar y la prosperidad en el matrimonio era principal. Por ello Francesco Barbaro, tras exponer que la esposa debe ser juiciosa y discreta, afirma:

A questo modo à noi conuerra il gloriarci del splendore et della dignita delle mogli: et lasciaremo quelli da canto, li quali arricchiti dalla robba della donna, à molti fastifij, et infinite molestie si trouano sottoposti. Queste sono cose fragili et caduche, ma quelle di sopra ferme, stabili, et diuturne si trouauano.³³

Comprobamos de este modo cómo la contraposición de la virtud femenina con la riqueza en el contexto marital era un topos moral asentado en la sociedad ya a inicios del Quattrocento. Se entiende por tanto que no nos encontramos en el cuadro de Munich sencillamente ante una *vanitas* que nos lleve a reflexionar sobre lo fútil de las riquezas terrenales en general. Al integrar la presencia de los *tesoros* de primer término con el discurso marital de la esposa virtuosa, esta escena materializa abiertamente un conflicto común dentro de la sociedad de la Italia moderna: la contraposición de las virtudes de la esposa y el interés por el enriquecimiento a la hora de casarse. Sus perjuicios se podían manifestar de diversas formas. Por ejemplo Leon Battista Alberti en su segundo libro de *I libri della familia* -llamado "De re uxoria"- incide que más valía una pequeña dote dada a tiempo que una gran dote que no llegaba nunca, pues enemistaría a los cónyuges y a las familias:

Siano adunque le dote certe e presente e non troppe grandissime, perché quanto e' pagamenti hanno a essere maggiori, tanto piú tardi si riscuoto ne se' pagato [...] non si può dire quanto sia acerbo e talora disfacimento e ruina delle famiglie ove dobbiamo le gran dote rendere.³⁴

Por otro lado, en este mismo libro Alberti recogió el refrán «Se tu vuoi dota, toglì vecchia o sozza»³⁵. Es decir, aquellos que sólo busquen enriquecerse deberán pagar su pecado de avaricia con desposar una mujer vieja o inmunda, en vez de joven y virtuosa. En este contexto y bajo esta perspectiva se entiende la conocida como *Alegoría de la avaricia* de Albrecht Dürer de 1507 (Fig. 5) conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena, en cuyo reverso se encuentra el *Retrato de un hombre joven*. En la anciana se aprecia ese sentido moralizante

³³ «De este modo nos convendrá el enorgullecernos del esplendor y la dignidad de las esposas: y dejaremos de lado, aquellos enriquecidos por los bienes de la mujer, que se encuentran sometidos a muchos inconvenientes, e infinitas molestias. Éstas son cosas frágiles y caducas, pero aquellas de antes se encontrarán constantes, estables, y perennes» BARBARO, Francesco, *Prudentissimi et graue...*, f. 14v.

³⁴ «Sean por tanto las dotes ciertas y presentes y no demasiado grandes, ya que cuanto mayores deben ser los pagos, con tanta tardanza más se recoge si es pagado [...] no se puede decir cuán amargo es y a veces deshacen y causan la ruina de las familias en las que debemos devolver la dote» (Traducción de la autora). ALBERTI, Leon Battista, *I libri della famiglia*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1969, p. 136.

³⁵ «Si tú quieres dote, cástate con una vieja o inmunda» (Traducción de la autora). ALBERTI, Leon Battista, *I libri della...*, p. 137.

de las tensiones sociales entre el amor marital y las riquezas que movían las necesidades y deseos del hombre. La vieja sonriente caricaturiza en su persona la simbología propia de la esposa virtuosa con su seno descubierto³⁶ y manifiesta con toda crueldad los costes que deben pagar aquellos hombres que se casaron movidos exclusivamente por la avaricia. Frente a ellos se recuerdan *exempla* en los tratados, como el que expone Barbaro sobre los espartanos. Según cuenta el veneciano, Licurgo habría decretado que las mujeres no tendrían dote, así no se casarían con ellas por sus riquezas ni las pobres quedarían solteras, y -especialmente- «gli huomini nelle mogli la uirtù, et non la robba cercherebbono, et le donne similmente con tanto maggior studio le dote dell'animo si sforzarian d'acquistare.»³⁷.

De este modo empezamos a comprender hasta qué punto las palabras de Ficino con las que se daba comienzo a este artículo dan un contexto preciso a la obra que contemplamos. De los tres caminos que puede anhelar el hombre, dos se exponen ante nosotros: la riqueza o la virtud. Ya nos advierte Ficino que la primera de ellas es efímera. Frente a los bienes materiales, se muestra el camino de la virtud, el único que lleva a que dos personas compartan su vida y se unan en verdadera amistad. Esa *vera amicitia* es precisamente la que deben anhelar los esposos, esa que nos decía Dolce que entre el marido y la mujer era la más excelsa, siempre y cuando ambos sean ejemplos de virtud. Así advierte Bernardino da Siena ante aquellos que al casarse buscan la dote y no la virtud, y tras casarse no les es dada: «che amicitia credi che ci sia? È amicitia attaccata collo sputaglio. E se pure la dote viene, è amicitia immoderata, perchè tu non hai guardato a quello che tu dovevi guardare [...] dico a te, donna, non volere mai pigliare per marito colui il quale ha in pensiero di pigliare i tuoi danari e non te»³⁸.

Sin embargo, no sólo el hombre podría estar tentado por la avaricia. El discurso de la pintura se culmina en la lectura de la esposa virtuosa *in bivio*. Así la dama a través de un espejo nos muestra el reto que vive de elegir entre la tentación de las riquezas y la honestidad del trabajo y la constancia. Este tipo de situación recuerda a la descripción de Cesare Ripa de las *Tentaciones de Amor* en la que una «Hermosa muchachita vestida con ropas pobres y sencillas, que nos da claras muestras de mantenerse indecisa sobre si debe o no debe recoger

³⁶ Enrico Maria Dal Pozzolo consideró que en el seno descubierto de la anciana se muestra el intento de seducir al retratado del reverso (DAL POZZOLO, Enrico Maria, «Il lauro di Laura...», p. 275). Sin embargo, considero que más que intentar conseguir seducirle, la vieja vendría disfrazada con toda ironía bajo la simbología de la mujer joven, pura y fecunda. Así no sólo usa el claro símbolo del seno descubierto interpretado por Dal Pozzolo, sino que incluso se viste con el vívido color rojo como materialización de la caridad y fecundidad femenina.

³⁷ «los hombres buscarían la virtud en las mujeres, y no los bienes, y las mujeres igualmente con mucho mayor cuidado las dotes del alma se esforzarían en alcanzar» (Traducción de la autora). BARBARO, Francesco, *Prudentissimi et graue...*, f. 27v.

³⁸ «¿qué amistad crees que habrá? Es amistad sostenida con un escupitajo. Y si viene la dote, es amistad immoderada, porque tú no has mirado allá donde debías mirar [...] te digo, mujer, no quieras nunca tomar por marido a aquél que tenga en mente tomar tus riquezas y no a ti» (Traducción de la autora). DA SIENA, San Bernardino, *Le prediche volgari di san Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo l'anno MCCCXXVII*, v. II, Siena, Edit. S. Bernardino, 1884, pp. 89-90.

ciertas cadenas de oro y muchas joyas y dineros que se ven por el suelo»³⁹. En la imagen descrita la joven se sentiría tentada de coger las riquezas en el anonimato de la noche, además habría una anciana que la intentaría engañar para que se entregase a los amores deshonestos. Por un lado, la vieja de las *Tentaciones de Amor* es la antítesis de la anciana del reflejo de la pintura de Tiziano, la cual se contraponen al vicio como manifestación de la perennidad y constancia de la virtud en el desarrollo de las labores femeninas. Sin embargo, el atractivo de las efímeras joyas y monedas sí es evidente, materializando la tentación de la avaricia. De este vicio advirtió con vehemencia y elocuencia Dolce:

Ma se alcuno dimandasse a me, quale è la maggiore et piu possente nimica della castità: io securamente affermerei, questa esser l'auaritia, peste dannosa non pur delle Donne, ma ancora de gli huomini: laquale tiene sbandita da i uostri et da i nostri petti ogni uirtù, et u'induce ogni uizio⁴⁰

La avaricia: enemiga de todas las virtudes que destruye los anhelos de virtud del ser humano; pero especialmente de la castidad de la mujer. Ninguna virtud es tan fundamental socialmente para la mujer moderna como su castidad. Dolce deja bien claro que la avaricia es su mayor enemigo y de ello dan fe las innumerables pinturas de Lucas Cranach bajo el título *Pareja desigual* (Fig. 6), en las que una joven atiende la lujuria de un viejo para alcanzar las monedas de su bolso, o las joyas que le ofrece. Sin embargo, en la pintura de Munich se va más allá de la caricatura ante la repulsión que producen los pecados de la lujuria y la avaricia materializados en la unión de un anciano y una joven.

La obra de Tiziano nos muestra la tensión de la fragilidad del alma humana, concretamente la de una esposa. Es decir, una mujer que en su ritual de paso -el matrimonio- debe saber bien qué debe elegir para llegar a ser una buena consorte y alcanzar la *vera amicitia* con su esposo. Así, ante ella se exponen al alcance de su mano todas las riquezas materiales, y, a lo lejos, como una sombra, una anciana enjuta dispuesta a seguir trabajando en la labor. Una *novella sposa* a prueba, que debe demostrar si toda la enseñanza que ha recibido desde que nació le ha llevado a convertirse en la esposa que su familia -la suya y la de su esposo- esperaban. Su iconografía propia y su mirada no dejan lugar a dudas: ignora las riquezas y contempla el ejemplo de la virtud del trabajo, toma la senda estable, perenne y no tan aparentemente atractiva de la virtud femenina. Así demuestra que está preparada para dar el paso clave de su vida y de ello instruye a todas las que contemplan la obra buscando su lección moral. Esas mujeres que bien podrían recordar al mirar esta pintura de Tiziano de *La esposa virtuosa ante la avaricia y la labor*, las certeras palabras de Plutarco entre las letras del humanista veneciano Francesco Barbaro⁴¹:

³⁹ RIPA, Cesare, *Iconología II*, Madrid, Akal, 2007, p. 356.

⁴⁰ «Pero si alguien me preguntase a mí, cuál es la mayor y más potente enemiga de la castidad: yo seguramente afirmaré que esta es la avaricia, peste dañosa no sólo de las mujeres, sino además de los hombres: la cual destierra de vuestros y de nuestros pechos toda virtud, y os induce al vicio» (Traducción de la autora). DOLCE, Lodovico, *Della Institution...*, f. 46r.

⁴¹ Francesco Barbaro, buen conocedor -e incluso traductor- de la obra de Plutarco, parafrasea el precepto conyugal XIV de los fundamentales *Preceptos conyugales*. Cito parcialmente: «Así como un espejo ornado de oro y piedras preciosas no tiene ninguna utilidad si no refleja fielmente los objetos, así tampoco presenta ninguna ventaja una esposa rica si no amolda su vida y su conducta a las de su marido. Porque

Non posso a bastanza riprendere et uituperare color, liquali per diuentar piu ricchi, con ogni studio fanno elettione di quelle mogli, nelle quali ogn'altra cosa, fuor che il debito officio della moglie si truoua. Si come li specchi ornati di oro et di pietre pretiose, di niun frutto ci sono, se la effigie nostra fedelissimamente non ci rapresentano: cosi à punto le ricchezze della mogliera inutili del tutto debbono essere stimate, se ella poi con la candidezza et facilità de' costumi non fara tralucere in se medesima la imagine della disciplina di suo marito.⁴²

* * *

La vela recién apagada que lleva artificialmente la dama en su derecha es resultado de un añadido posterior,⁴³ siendo ésta la última intervención significativa sobre la obra de Tiziano y la única que no estuvo bajo su cuidado.

Con este último añadido simbólico, la obra nos recuerda cómo el hombre ha seguido mirando casi en exclusiva esas riquezas que no merecían ni la más mínima atención de la esposa virtuosa. Dándoles prioridad sobre el resto de la obra, cuando no son más que la pintura de un reflejo. Pero, antes de que la convirtieran en vanidad, sobre el vicio de la avaricia esta pintura mostró - y muestra - el camino femenino de la virtud.

si, cuando el hombre está alegre, el espejo devuelve una imagen triste, y en cambio, cuando está triste y enojado, le devuelve un reflejo alegre y sonriente de oreja a oreja, es que el espejo es defectuoso y no tiene valor. [...] así tampoco la esposa debería tener estados de ánimo independientes, sino compartir con el marido seriedad y risas, inquietud y alegría» PLUTARCO, Lucio Mestrio, *Preceptos conyugales*, Barcelona, Los pequeños libros de la sabiduría, 2010, pp. 27-28.

⁴² «No puedo reprender y vituperar lo suficiente a aquellos, que por ser más ricos, con todo cuidado hacen la elección de aquellas mujeres, en las cuales se encuentra cualquier otra cosa excepto el debido oficio de la esposa. Así como los espejos ornados de oro y de piedras preciosas, de nada sirven, si no muestran nuestra efigie fidelísimamente: por ello así las riquezas de la esposa se deben estimar completamente inútiles, si ella después con la candidez y la docilidad de las costumbres no muestra con toda fidelidad la misma imagen de la disciplina de su esposo» (Traducción de la autora). BARBARO, Francesco, *Prudentissimi et graue...*, f. 26v.

⁴³ De hecho debajo se aprecian los cabellos de la joven. Desde entonces, nada se ha añadido aparte de unos repintes en la frente, en el cabello y en la manga del brazo derecho. VERHEYEN, Egon, «Tizians »Eitelkeit des...», p. 88.



Fig. 1) Tiziano, *La esposa virtuosa ante la avaricia y la labor*, 1515-1520, Alte Pinakothek de Munich.



Fig. 2) Radiografía de *La esposa virtuosa ante la avaricia y la labor*, realizada por el DoernerInstitut de Munich. Publicada en: VERHEYEN, Egon, «Tizians »Eitelkeit des...», p. 89.



Fig. 3) Taller de Tiziano, *Sibila*, entre 1530-1550, Colección privada Sorio.



Fig. 4) Otto Vaenius, *Amor purus*, 1640. En: VÆNIUS, Otto, *Amoris divini emblemata...*, p. 27.



Fig. 5) Albrecht Dürer, *Alegoría de la avaricia*, 1507, Kunsthistorisches Museum de Viena.



Fig. 6) Lucas Cranach, *Pareja desigual*, 1550, Muzeum Narodowe de Varsovia.

JOAQUÍN SOROLLA: FORTUNA CRÍTICA Y MERCADO DEL ARTE

Mariana Rey Rodriguez, *Universidad Complutense de Madrid*

marianareyrodriquez@gmail.com

1. LA FORTUNA CRÍTICA DE JOAQUÍN SOROLLA: SU REPERCUSIÓN EN EL MERCADO DEL ARTE

Durante los siglos XVIII y XIX, las Academias de Bellas Artes eran las sedes donde se desarrollaban las carreras artísticas. Los aspirantes eran promovidos por un sistema educativo que los elevaba al rango de profesionales a través de galardones como menciones honoríficas o medallas. De este modo, el jurado elegía y los compradores acataban dichos criterios de forma pasiva, dependiendo del número de obras expuestas de un pintor, de las medallas otorgadas y, en algunos casos, de la opinión de la crítica. Este sistema unilateral comenzó a mostrar un desgaste que se fue intensificando a medida que avanzaba el siglo XIX. La figura del crítico de arte adquiría cada vez más importancia¹.

1.1. *La pintura del cambio de siglo*

Entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX, la pintura europea vivió un proceso crítico que se puede interpretar como el epílogo de los principios naturalistas establecidos en el Renacimiento, y a la vez, como prólogo de las rupturas con la tradición que estremecieron al arte en los primeros treinta años del siglo XX. Entre 1885 y 1920 aproximadamente, se discute sobre la subjetividad como actitud del artista y la sugerencia en la manera de formular la obra².

El arte producido en España en este periodo quedó reducido por la crítica a un arte objetivo y otro reflexivo; a la cabeza de estos dos polos se colocaron los dos pintores que alcanzaron mayor repercusión fuera de la Península en esos años: Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga. Junto a Sorolla se ubicó a los pintores -en su mayoría valencianos- que realizaban una obra de base realista, con componentes formales más modernos y con una visión optimista de la vida. El arte de Zuloaga, más cercano al simbolismo, representaba las diferentes posturas de los pintores interesados en la idea como gestora del arte y la reafirmación de una visión histórica y escrutadora del universo español³. Hay que añadir a este panorama a los excelentes artistas que también triunfaron a nivel internacional, como fue el caso de Herme-

¹ PEIST, Nuria, *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, Madrid, Abada, 2012, p. 42.

² CRESPO LARRAZÁBAL, Manuel, *Sorolla y sus contemporáneos* [cat. exp.], Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2006, pp. 15, 17.

³ CRESPO LARRAZÁBAL, Manuel, *Sorolla y sus contemporáneos...*, p. 18.

negildo Anglada-Camarasa; aunque ninguno alcanzó la alta cota de éxito y reconocimiento mundiales que llevó a Sorolla a la cima, sobre todo a partir de 1900⁴.

1.2. El “estilo” de Sorolla

Una de las formas como se ha juzgado la obra de Sorolla ha sido el deseo de encuadrarlo dentro de un estilo u otro. Se ha hablado a lo largo de los años de Sorolla o Zuloaga, vanguardismo o tradición, Sorolla o Romero de Torres, naturalismo o simbolismo, etc., como forma de encasillar la obra del valenciano o para diferenciarlo de otros estilos y, de esta manera, alabar o rechazar su arte⁵. Incluso a finales del siglo pasado, en 1998, durante la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, titulada *Sorolla Zuloaga*, se seguía hablando de Sorolla como el pintor naturalista por excelencia, que dejó a un lado los mensajes moralizantes que había tratado en obras como *Otra Margarita* o *Triste herencia* y se entregaba a un “plenairismo” feroz, sin concesiones a las ideas; mientras que Zuloaga profundizaba en la espiritualidad castellana y, por ende, en el verdadero conocimiento de la realidad⁶.

1.3. Sorolla y las dos Españas

Tras la pérdida de las últimas colonias españolas en 1898 y la instauración en España de la Institución Libre de Enseñanza, comienza una crítica severa contra ciertas ideas de nuestro país. A principios del siglo XX, el movimiento cultural conocido como la “Generación del 98”⁷, llevó hasta las últimas consecuencias el análisis de las causas de la decadencia española, formulando un nuevo proyecto político y moral. Por supuesto, dentro de estas ideas ya no encajaba la estética de Joaquín Sorolla, a quien, paradójicamente, le quedaban los años de máxima plenitud, en los que desarrolló su más personal estilo pictórico y consiguió el mayor prestigio internacional⁸.

Las críticas que le dedicaron los noventayochistas a Sorolla fueron abundantes. Valle-Inclán, Baroja y Unamuno acabaron por criticar Valencia y la forma de ser de los valencia-

⁴ FUSI, Juan Pablo; CALVO SERRALLER, Francisco, *El espejo del tiempo: la historia y el arte en España*, Madrid, Santillana, 2009, pp. 345-346.

⁵ DÍEZ, José Luis; BARÓN, Javier (eds.), *Joaquín Sorolla 1863-1923* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, p. 471.

⁶ CALVO SERRALLER, Francisco, *Sorolla Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo* [cat. exp.], Madrid, Mapfre Vida, 1998, pp. 15-16.

⁷ Actualmente es un término poco aceptado y ha habido un profundo debate sobre su aplicación al ámbito de la literatura. Hoy sirve para agrupar a los escritores Miguel de Unamuno, José Martínez Ruiz “Azorín”, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu y Ramón María del Valle-Inclán; pero en origen remitía a Guillermo Díaz-Plaja y Pedro Laín Entralgo que, entre otros, colocaron a la “Generación del 98” como modelo de la cultura española que se impuso como oficial durante la dictadura de Francisco Franco.

⁸ ZUGAZA MIRANDA, Miguel, “Joaquín Sorolla y la cultura de la Restauración: Estado de la cuestión”, en VVAA, *Joaquín Sorolla (1863-1923)* [cat. exp.]. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1995, pp. 27-28.

nos. Baroja le acusaba de ser un pintor que trabajaba solo para que se comprara su obra, una opinión bastante extendida entre una parte de la crítica⁹. Este tipo de críticas se pueden poner en relación con el tremendo éxito que había tenido Sorolla en Estados Unidos en 1909, donde vendió más de ciento cincuenta cuadros y hubo una gran cantidad de críticas laudatorias en la prensa, tanto de divulgación como especializada.

Este rechazo generalizado por parte de la “Generación del 98” no fue aceptado por uno de sus miembros, el alicantino José Martínez Ruíz “Azorín”, buen amigo del pintor. Las opiniones de unos y de otros también pueden tener que ver con sus propios orígenes. Quizá los castellanos y vascos no entendían de la misma forma lo levantino-mediterráneo.

A pesar de las críticas recibidas por los noventayochistas, hubo un sector de la literatura española que supo apreciar el arte de Joaquín Sorolla. Uno de los primeros que hay que mencionar es al valenciano Vicente Blasco Ibáñez. Además de la amistad, compartían una misma ideología política¹⁰. Benito Pérez Galdós, Ramón Pérez de Ayala o Emilia Pardo Bazán fueron algunos de los críticos que conectaron ideológicamente con Sorolla y con su obra¹¹.

1.4. *La crítica internacional: el triunfo en Estados Unidos.*

La primera exposición individual de Sorolla en Estados Unidos fue en la Hispanic Society of America en 1909. Además del ya conocido éxito de público y de ventas, recibió numerosos encargos, incluso hacer el retrato del entonces presidente de Estados Unidos, William Howard Taft¹². La exposición itineró a Buffalo y Boston; debido a la demanda por parte de otros museos e instituciones, el pintor volvió en 1911 y expuso en Chicago y San Luis. La gran aceptación por parte del público encontró también su reflejo en la prensa, donde casi por unanimidad se destacó su excepcional tratamiento de la luz del sol, el manejo de los colores y su excelente técnica. Se destacaba su españolidad, la modernidad de su pintura y la alegría de vivir que emanaba de sus asuntos¹³.

Tras las exposiciones de 1911, las noticias sobre el triunfo de Sorolla fueron perdiendo fuerza en la prensa especializada. Después de la celebración en 1913 de la Armory Show en varias ciudades norteamericanas, los gustos y la manera de entender el arte comenzaron a cambiar a causa de las nuevas manifestaciones artísticas que se presentaban al público. Aun así, Sorolla seguía contando con seguidores y la prensa estadounidense recogió noticias sobre la llegada en 1920 del artista a Nueva York para traer los paneles de *Visones de España*¹⁴.

⁹ DÍEZ, José Luis; BARÓN, Javier, *Joaquín Sorolla...*, pp. 478-479.

¹⁰ FUSI, Juan Pablo; CALVO SERRALLER, Francisco, *El espejo del tiempo...*, p. 366.

¹¹ DÍEZ, José Luis; BARÓN, Javier, *Joaquín Sorolla...*, p. 481.

¹² William Howard Taft (1857-1930) presidió el Gobierno estadounidense en 1909-1913.

¹³ PONS-SOROLLA, Blanca; ROGLAN, Mark A., *Sorolla and America* [cat. exp.], Dallas, Meadows Museum, 2014, p. 340.

¹⁴ PONS-SOROLLA, Blanca; ROGLAN, Mark A., *Sorolla and America...*, pp. 341-342.

1.5. Los años del olvido

A partir de 1912, después del éxito estadounidense, Joaquín Sorolla se dedicó a pintar los paneles de *Visones de España* para la Hispanic Society, que acabó en 1919, y al poco tiempo le sorprendió la hemiplejía. Durante todos estos años de trabajo, España había vivido muchos cambios, sobre todo en las artes plásticas. A la pintura que tradicionalmente se hacía, había sucedido la vanguardia. La vanguardia como género, las vanguardias como realidad del siglo XX, caracterizada por una actitud en la que se volvía imprescindible ir “más allá”, como sustancia de la creación. La originalidad y novedad sustituían a la “belleza” en los criterios de valoración. Sorolla, obviamente, quedaba fuera de esa vanguardia¹⁵.

Resulta sorprendente que tras la muerte del pintor, ideologías tan diferentes como el falangismo y el comunismo se pusieron de acuerdo para condenar su trabajo; desde la vanguardia internacional y desde la voluntad de renovación patriótica del franquismo, la condena de la pintura de Sorolla se convertía en un lugar común. Aunque esta decisión nunca fue asumida por el pueblo, la intelectualidad había marcado un rumbo que sería difícil cambiar¹⁶.

1.6. Los altibajos en el mercado del arte

La *Visión de España* de Sorolla se mostró al público por primera vez en 1926, cuando la vanguardia se encontraba en el centro del panorama artístico. Esto provocó que su obra careciera del interés suficiente para la crítica del momento y para los periódicos. Por esta razón no participó en ninguna exposición hasta los años cincuenta; el artista desapareció del mercado del arte y se le dejó de mencionar en los medios de comunicación. Sin ventas y sin noticias, su obra estaba sentenciada al olvido absoluto¹⁷.

En 1929 se produce el *crack* de la Bolsa de Nueva York, algo que, por supuesto, afectó también al mercado del arte. A partir de 1930 los precios de las pinturas de Sorolla cayeron en picado. Por ejemplo, el cuadro *Mi mujer y mis hijas en el jardín*, que lo había comprado Thomas Fortune Ryan por \$8.000 en la exposición de Chicago de 1911, se vendió por tan solo \$600 al famoso millonario John Paul Getty en 1933¹⁸.

Otro factor que influyó en estos altibajos fue cuando en 1958 Londres sustituyó a París como capital del mercado del arte, debido al impuesto del 7% en las ventas que se había introducido en Francia. Como consecuencia, el impresionismo francés y el arte moderno reemplazaron a los Maestros Antiguos como fuerza impulsora del mercado hasta 2004, cuando el arte contemporáneo sustituyó a sus predecesoras¹⁹.

¹⁵ DÍEZ, José Luis; BARÓN, Javier, *Joaquín Sorolla...*, p. 482.

¹⁶ DÍEZ, José Luis; BARÓN, Javier, *Joaquín Sorolla...*, p. 482.

¹⁷ PEEL, Edmund, “Sorolla and the Art Market”, en COLOMER, José Luis; PONS-SOROLLA, Blanca (et. al.), *Sorolla in America, Friends and Patrons*, Dallas, Meadows Museum, 2015, p. 366.

¹⁸ PEEL, Edmund, “Sorolla and the Art Market”..., pp. 366-367.

¹⁹ PEEL, Edmund, “Sorolla and the Art Market”..., p. 369.

En 1963, se cumplía el centenario del nacimiento de Joaquín Sorolla, y se llevó a cabo en Madrid una gran retrospectiva en su honor. Este sería el comienzo de su resurgimiento. En los años setenta, el interés por sus obras determinó la creación de un nuevo mercado del arte. Los museos e instituciones, así como los coleccionistas privados querían comprar pinturas de Sorolla. Los asuntos preferidos eran los relacionados con la playa²⁰, como ocurre hoy en día. Es por esto por lo que la diferencia de precio entre una obra con escenas de playa y, por ejemplo, un retrato, es abismal. Se puede ejemplificar este hecho al comparar el reciente caso del retrato de *Juan Antonio García del Castillo* -una pieza de una calidad extraordinaria-, adquirido en 2014 por el Estado español por 120.000€, con la tasación por el mismo Estado de tres obras del artista, que son *El bote blanco*, *Jávea*, *Sombra del puente de Alcántara*, *Toledo y Playa de Valencia*, en 10.000.000€.

2. ¿DÓNDE VENDE SOROLLA? EL MERCADO NACIONAL E INTERNACIONAL DEL ARTE

Para entender todo lo que está ocurriendo con las subastas de pintura de Sorolla es necesario conocer cómo se encuentra el mercado del arte en general a día de hoy. Si se compara a España con países como Estados Unidos o Reino Unido se verá que las diferencias son palpables en muchos aspectos.

2.1. El caso español

Los datos más destacados revelan que algo menos del 1% de las ventas de arte en general corresponde a España. Respecto al comercio internacional de arte en España, las exportaciones han crecido mientras que las importaciones han caído a los niveles más bajos registrados en los últimos años. Algo que quizá tenga que ver con el tipo de IVA que se aplica, que es de un 10% en nuestro país, mientras que el más bajo lo aplica Reino Unido, con un 5%²¹.

Este tipo de cuestiones ha provocado que la inversión en arte a nivel nacional no tenga la misma relevancia que en otros países, algo que influye y es causa a la vez del poco interés general de la sociedad por las bellas artes. Si las galerías no pueden adquirir las obras deseadas, o si un coleccionista debe pagar un precio excesivo por importar una obra a España, es lógico que las mejores piezas acaben en Reino Unido o en Estados Unidos. De esta manera se entiende que las grandes pinturas de Joaquín Sorolla no se hayan vendido en nuestro país, sino fuera, y en general gracias a las pujas desorbitadas de coleccionistas americanos.

Toda esta situación seguramente tiene que ver con el poco dinero que se destina a este sector y a la menor riqueza de nuestro país, cuyo PIB es inferior al de países como Estados Unidos, Reino Unido, China o Rusia. Además, algunos expertos opinan que en España,

²⁰ PEEL, Edmund, "Sorolla and the Art Market"..., p. 372.

²¹ MC ANDREW, Clare, *Cuadernos de arte y mecenazgo. El mercado español de arte en 2014*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2014, pp. 8, 44, 49.

como en Italia y Grecia, existe una percepción del arte muy distinta a la de las culturas anglosajonas. En estas últimas, el arte se equipara a la cultura y se acepta que la cultura genera beneficios económicos, mientras que en España, los Gobiernos equiparan el arte con un bien de lujo, como un coche caro. Como consecuencia se ha concedido baja prioridad al sector y no se ha sabido valorar en su justa medida los efectos beneficiosos de este mercado en la economía²².

2.2. Los centros del mercado internacional

Según el estudio realizado por *Arts Economics*, los tres principales mercados de arte corresponden a Estados Unidos con un 39%, China y Reino Unido, con un 22% en ambos casos²³.

Si se quiere saber por qué un país como Estados Unidos es capaz de hacerse con la mayor parte de los lotes más caros vendidos en subastas de arte, solo hay que conocer cuántos millonarios hay en el mundo y dónde se encuentran. En 2013 las personas con una riqueza superior a 1.000.000€ ascendía a 32.000.000, cifra que aumenta un 11% cada año. El 42% de los millonarios reside en Estados Unidos; solo 600.000 millonarios son coleccionistas de arte de alto nivel, lo que equivale a menos del 2% de la población millonaria del mundo²⁴.

Hay que tener en cuenta que, tras un periodo de incertidumbre entre 2015 y 2016, el 2017 fue un año positivo, con un crecimiento del 12% de las ventas de arte. Esto se debe al crecimiento global y a una mayor confianza de los coleccionistas, donde el mercado chino ha crecido un 14%. Del mismo modo, Reino Unido informa un aumento en las ventas a pesar del “factor Brexit”, ya que reúne obras de gran calidad, atrayendo a suficientes compradores de todo el mundo que lo mantienen como un sólido mercado del arte²⁵.

2.3. Distribución geográfica de las ventas públicas de Sorolla

Todos estos factores son necesarios para entender la distribución del mercado del arte de Joaquín Sorolla. En los más de treinta años que se analizan en este trabajo, se observa que el 62,8% de las subastas de pintura se realizó en Reino Unido, lo que supone unos beneficios de 65.060.268€; el 24,5% se vendió en Estados Unidos, con una recaudación de 25.383.875€; el 12,2% en España, generando 12.671.551€; y el 0,4% restante se reparte entre Francia, Italia, Dinamarca, Alemania, Canadá, México, Australia, Países Bajos, Argentina, República Checa y Venezuela, con unos beneficios de 277.251€²⁶.

²² MC ANDREW, Clare, *Cuadernos de arte...*, pp. 84-85.

²³ <https://news.artnet.com/art-world/2015-tefaf-art-market-report-key-findings-275328>

²⁴ MC ANDREW, Clare, *TEFAF Art Market Report. The global art market with a focus on the US and China*, Maastricht, The European Fine Art Foundation, 2014, p. 49.

²⁵ <https://www.artbasel.com/news/economist-dr-clare-mcandrew-explains-why-the-art-market-is-rebounding>

²⁶ Datos obtenidos en Artprice.

Joaquín Sorolla se encuentra entre los diez artistas españoles más caros, detrás de Pablo Picasso, Joan Miró, Juan Gris, Salvador Dalí y Eduardo Chillida. Tras el valenciano se sitúan Óscar Domínguez, Francisco de Goya, Bartolomé Esteban Murillo y José de Ribera²⁷. Aunque dentro del ranking mundial de 2017 se encuentra en el puesto 375, detrás de artistas como Guo Moruo o Sergio de Camargo²⁸.

2.4. Las casas de subastas

A finales de los años ochenta, las casas de subastas se convirtieron en protagonistas del comercio del arte, marcando el valor económico de la obra artística. Aunque hay una gran cantidad de casas de subastas repartidas por todo el mundo, Sotheby's y Christie's, fundadas en 1744 y 1766 respectivamente, son las firmas que acaparan el mayor volumen de negocio de esta forma de comercio del arte muy lejos del resto. Ambas de origen británico, son en la actualidad sociedades de ámbito internacional que celebran subastas por todo el mundo, habiendo convertido Nueva York y Londres en los máximos centros de esta modalidad del comercio del arte²⁹.

Si se analizan las ventas de obras de Sorolla en subastas en el extranjero durante periodos de crisis, se ve cómo los inversores acudían al arte como valor seguro a largo plazo, mientras que los coleccionistas españoles no demostraron confianza en el arte. Por esta razón, el efecto de la depresión económica en las transacciones de arte ha sido mucho mayor en España que en otros países de su entorno³⁰.

Al comparar las ventas de pintura de Sorolla en las casas de subastas españolas y en las extranjeras se puede ver la diferencia (fig.1). La casa que más obras de Sorolla ha presentado a subasta en los últimos treinta años es Ansorena, concretamente 220, con una recaudación de 2.312.165€; mientras que, por ejemplo, en Sotheby's Londres se presentaron 130 cuadros, obteniendo unos beneficios de 53.061.852€³¹.

3. LAS SUBASTAS MILLONARIAS DE SOROLLA

3.1. Las veinticinco del millón

Joaquín Sorolla se ha convertido en uno de los pintores españoles más valorados dentro del mercado del arte. La gran mayoría de sus obras se ha vendido por un precio infe-

²⁷ "El frágil mercado del arte español crece un 3%", en *Expansión*, Madrid, 13/11/2014, p. 7.

²⁸ Datos obtenidos en Artprice.

²⁹ ARMAÑANZAS, Emy, *El color del dinero: el "boom" de las subastas de arte, acontecimiento cultural en prensa*, Bilbao, Sala de Exposiciones Rekalde, 1993, p. 34.

³⁰ REVIRIEGO, Carmen, *El laberinto del arte: el mercado del arte, su funcionamiento, sus reglas y principales figuras*, Barcelona, Paidós, 2014, p. 27.

³¹ Datos obtenidos en Artprice.

rior a 100.000€, pero hay que destacar las veinticinco ocasiones desde 1986 hasta 2018 en que el pintor valenciano consiguió sobrepasar el millón de euros en una subasta. Absolutamente todas las ventas millonarias tienen como asunto central del cuadro las playas de Valencia, el trabajo de los pescadores, los niños y, por supuesto, su propia familia. Todas ellas son piezas reconocidas por unanimidad como obras maestras. Esto se debe a que Sorolla desarrolló a través de ellas todas sus capacidades técnicas, pintando lo que realmente le gustaba. Está claro que los coleccionistas, a la hora de pujar por obras de Sorolla, han tenido en cuenta estos factores y han optado por dar más valor a las obras que más han significado para el propio pintor.

Las piezas de mayor valor se han vendido todas después del año 2000, lo que demuestra el aumento de la cotización de Sorolla en los últimos años. Algunas de ellas son:

3.2. *Las tres velas*

En noviembre de 2004 la obra se presentó en Sotheby's Londres junto a otras seis del pintor, donde alcanzó un precio de 2.711.110€; el comprador fue un coleccionista estadounidense. La pieza había sido requisada por los nazis en su día a su primer propietario, Max Steinthal -presidente del Deutsche Bank-³², quien la había comprado por 2.500 marcos en 1904³³ en la Exposición Internacional de Berlín³⁴, muestra donde participó Joaquín Sorolla³⁵. La pintura se había perdido hasta que reapareció en el año 2002 en los sótanos de la Gemäldegalerie de Dresde, en Alemania, donde había permanecido durante cincuenta

³² "Subastas internacionales. Sotheby's Londres. Sorolla continúa al alza", en *Subastas siglo XXI*, nº 56, Madrid, 2004, p. 132.

³³ Según los datos recogidos por Clotilde García del Castillo en el *Cuaderno de Cuentas de Joaquín Sorolla*, [Archivo Documental del Museo Sorolla], en 1904 el pintor vendió diecinueve obras, entre las que figura *Las tres velas* -4.278 pesetas-, consiguiendo unos beneficios totales de 112.000 pesetas.

³⁴ Según el artículo "Die Grosse Berliner Kunstausstellung" (La Gran Exposición Artística de Berlín), publicado en un periódico desconocido en Berlín en 1904 [Archivo Documental del Museo Sorolla], Sorolla presentó en esta exposición cuatro obras: *Sol de la tarde* (1903, Cat. Pantorba nº 921), *Pescadoras valencianas* (1903, Cat. Pantorba nº 1478), *Las tres velas* (1903, Cat. Pantorba nº 1477) y *Naranjos* (ca. 1904, Cat. Pantorba nº 1479). En el catálogo de la exposición de Berlín *Katalogen der Grosse Berliner Kunstausstellung*, 1904, aparecen seis obras catalogadas con los siguientes números: 1073 *Einschleppen der Barke* (*Sol de la tarde* -la única pieza de la que hay fotografía en el catálogo-); 1074 *Sortieren der Fische* (*Pescadoras valencianas*); 1075 *Fischerboote* (*Las tres velas*); 1076 *Pomeranzenbäume* (*Naranjos*); 1077 *Pomeranzenbäume* (por el título también se trata de *Naranjos*, pero al no estar identificada es posible que se trate de *Naranjal de Alcira* -1904, Cat. Pantorba nº 1497- o quizá *Naranjos, el camino del mar* -1903, Cat. Pantorba nº 1511-); y 1078 *Schnitterin* (una pieza no identificada que, por la traducción, podría tratarse de *Segadora de Asturias* -1903, Fundación Museo Sorolla-, más aún si se tiene en cuenta que ésta y todas las demás participantes en Berlín fueron objeto de múltiples exposiciones, como la de París de 1906 o la de Londres de 1908).

³⁵ PANTORBA, Bernardino de, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla: estudio biográfico y crítico*, Madrid, Extensa, 1970, p. 185.

años³⁶. En 2008 el cuadro se volvió a subastar, esta vez en Sotheby's Nueva York, donde lo adquirió un coleccionista privado por 2.577.600€.

Joaquín Sorolla pintó *Las tres velas* en 1903 (fig. 2), convirtiéndose en un ejemplo del interés por tratar asuntos valencianos no solo relacionados con los hombres pescadores sino también con la belleza natural y la importancia del trabajo de las mujeres pescadoras para esta región. En la obra se puede ver a tres mujeres, una de ellas con un bebé en brazos, caminado de izquierda a derecha, con la idea de mostrar la humildad de una actividad cotidiana. Las tres figuras van en consonancia con las barcas que se ven detrás, siendo este movimiento rítmico el que traslada la composición a un significado superior. Las figuras corresponden a una mujer muy joven, una madre y una abuela, que hacen clara referencia a las generaciones de pescadores valencianos que mantuvieron y alimentaron durante siglos a sus mujeres; y en un sentido más general, a las tres edades del hombre. El título escogido por el pintor hace alusión a lo que se ve en el propio cuadro, así como al significado que hay detrás de él. Otras obras donde el artista ha tratado el asunto de las mujeres pescadores fueron *Las sardineras* de 1901 o *Pescadoras valencianas* de 1903. Este tipo de pinturas, donde Sorolla se interesó por la vida de los pescadores locales, tiene mucho en común con el trabajo del pintor Jules Bastien-Lepage, quien centró sus cuadros en mostrar la bondad y la humildad de los trabajadores como una creencia en la belleza intrínseca que posee la vida cotidiana. Sorolla pudo ver la obra de este artista en 1885 en París³⁷, aunque en esta pieza fue un paso más allá y pone de relieve una actividad considerada puramente masculina, a mujeres y niños.

3.3. Niños en la playa. Valencia

La obra fue comprada en 1919 por el marchante valenciano Justo Bou por 12.000 pesetas³⁸, quien se la vendió a la coleccionista María Bauzá de Rodríguez. En 1957 Francisco Pons-Sorolla, nieto y experto en la obra del artista, la consideró como "obra maestra" y decidió comprarla. La propia familia Pons-Sorolla fue la que tomó la decisión de presentarla a subasta en 2013 en Sotheby's Londres, después de tenerla en su poder durante sesenta años y de que participara en múltiples exposiciones. El precio final alcanzado por el cuadro fue de 2.809.680€.

La importancia de la pieza ya en aquel entonces se comprueba con la edición de sellos que se realizó en 1963 con motivo del centenario del nacimiento de Joaquín Sorolla, donde se incluyó esta imagen junto a otras grandes obras del pintor³⁹.

³⁶ Véase: nota 32.

³⁷ "19th Century European Paintings", *Sotheby's*, Londres, 16/11/ 2004, pp. 28-29. [recorte conservado en el Archivo Documental del Museo Sorolla].

³⁸ GARCÍA DEL CASTILLO, Clotilde, *Cuaderno de Cuentas de Joaquín Sorolla*, Madrid, Archivo Documental del Museo Sorolla, 1888-1922.

³⁹ <http://www.hoyesarte.com/mercado/subastas/12869-a-subasta-por-primera-vez-niños->

Niños en la playa (fig. 3) fue pintado entre el 20 de junio y el 5 de julio de 1916, durante un descanso en la playa del Cabañal. En esta pieza, al igual que en las otras que pintó durante esta estancia, como *La bata rosa* o *Después del baño*, Sorolla plasmó la luz, a través de la cual hizo visible las formas y el color, y también el aire, una característica que solo Velázquez y algunos pocos han conseguido⁴⁰.

La composición del cuadro retoma un argumento que Sorolla ya había utilizado en 1903 en *Niños a la orilla del mar*, presentado en el Salón de París en 1904. Pero si lo comparamos con éste, es evidente que *Niños en la playa* es mucho más abstracto, no se centra en mostrar una época concreta a través de la vestimenta, sino en captar un instante, como si se tratase de un fotograma de cine. Lo que marca la diferencia de las obras hechas en este verano de 1916 es el dramatismo contenido que muestran. Se puede ver en una fotografía realizada mientras Sorolla pintaba este cuadro que lo hacía directamente sobre el lienzo, sin bocetos preliminares (fig. 4). La capacidad para plasmar la espontaneidad y la carga emocional al mismo tiempo son algunas de las características más relevantes de la pintura⁴¹.

Los niños comenzaron a aparecer en los cuadros de Sorolla a finales de 1890, seguramente inspirado por el nacimiento de sus hijos, María, Joaquín y Elena, y por su visión esperanzada de la vida y del ser humano en particular, frente al pesimismo creciente que se extendía en España durante el cambio de siglo⁴².

3.4. La hora del baño

Esta pieza la pintó Sorolla en 1904 (fig. 5). Ese mismo año se la vendió al marchante de arte catalán José Artal⁴³ por 5.000 pesetas⁴⁴; éste, a su vez, la vendió al coleccionista Carlos Mayer durante la exposición en los Salones Witcomb de Buenos Aires de 1904; Carlos Mayer tuvo la obra hasta 1942⁴⁵, cuando fue adquirida por una colección particular también en

⁴⁰ PONS-SOROLLA, Blanca, *Joaquín Sorolla: vida y obra*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001, p. 463.

⁴¹ <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/european-paintings-113101/lot.221.lotnum.html>

⁴² <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/european-paintings-113101/lot.221.lotnum.html>

⁴³ José Artal (1862-1918), vivió en Buenos Aires desde 1880. Se encargaba de organizar las exposiciones de pintura española moderna en los Salones Witcomb. A través de su galería, Salones Artal, mostró el trabajo de los artistas contemporáneos españoles en Argentina y Chile. Además de incluir a Sorolla en estas muestras, Artal le consiguió numerosos encargos. Para conocer la relación que mantenían véase: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Otros emigrantes: Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires* [cat. exp.], Madrid, Sala de las Alhajas, 1994; y SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, Florencio de, "Sobre Don José Artal y Mayoral, sus salones bonaerenses y el pintor Joaquín Sorolla y Bastida", *Los salones Artal. Pintura española en los inicios del siglo XX* [cat. exp.], Madrid, 1995, pp. 29-53.

⁴⁴ GARCÍA DEL CASTILLO, Clotilde, *Cuaderno de cuentas...*

⁴⁵ En este año se celebró una exposición en Buenos Aires dedicada a Sorolla. Véase el catálogo: VEHLIS, Rafael, *Sorolla: su obra en el arte español y sus obras en la Argentina* [cat. exp.], Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1942.

Buenos Aires⁴⁶; la pintura regresó a Europa en 1994 y fue subastada en noviembre de 2003 en Sotheby's Londres por 4.754.310€, lo que la convierte en la pintura de Sorolla más cara subastada hasta hoy.

Joaquín Sorolla concibió esta obra para ser incluida dentro del creciente comercio internacional que, tras el éxito del pintor en París, deseaba poseer una obra suya. *La hora del baño* es un ejemplo de alarde de las mejores facultades de su oficio así como de su gran conocimiento sobre los gustos del mercado artístico. El fondo lo pintó del natural, al que incorporó varios grupos de figuras. En primer término se ve a una joven de perfil, con una bata rosa, que abre un enorme lienzo blanco para recibir a los niños que salen del agua. Este tipo de figura se repetirá en más obras de Sorolla; las utiliza para mostrar el efecto de la luz y las transparencias a través de las telas, imitando las velas hinchadas de los barcos que tanto pintó. El resto de la pintura se compone de planos superpuestos a diferentes escalas. Detrás de la joven aparecen dos yuntas de bueyes que traen a la orilla una balandra de pesca. Cada elemento de la composición se conecta a través del efecto de la luz resplandeciente en todo el lienzo, con tonos violetas que se perciben en toda la superficie. El dominio de estas virtudes le garantizaron al pintor la complacencia del mercado del arte⁴⁷.

4. CONCLUSIONES

A lo largo del siglo XX Joaquín Sorolla ha sido admirado, olvidado por muchos, criticado e interpretado tendenciosamente por no pocos. Se han podido leer acusaciones contra su obra desde distintos y antagónicos puntos de vista. Pero está claro que 1963 fue la fecha clave para el comienzo de una época de auge en el aprecio de su obra. El valenciano ha sido desde entonces y hasta hoy uno de los artistas más queridos, tanto por el público en general como por los coleccionistas. Ha suscitado el interés de estudiosos que han escrito en los últimos años una enorme cantidad de bibliografía. Las exposiciones son continuas y la afluencia de público sigue en aumento.

Tras leer estas páginas resulta más sencillo apreciar los diferentes factores que afectaron a la venta de sus obras: la Gran Depresión, la Guerra Civil Española o la Segunda Guerra Mundial. También los cambios producidos dentro del mercado del arte se han visto influidos por la situación económica y social de cada país, como el tipo de IVA que se establece o la forma de actuar de los inversores durante las crisis financieras, que fue tan distinta en España y en el extranjero.

Las subastas de pintura de Sorolla han cobrado especial protagonismo tras el *boom* producido a finales de los años ochenta. Desde los puntos más bajos registrados en los años treinta, hasta los ya conocidos récords de estos últimos años, el mercado del arte ha sido parte

⁴⁶ <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.221.html/2003/19th-century-european-paintings-including-spanish-paintings-1850-1930-103103>

⁴⁷ DÍEZ, José Luis; BARÓN, Javier, *Joaquín Sorolla...*, pp. 326-327.

de la historia de Sorolla. Dar a conocer los precios de ventas resulta fundamental para saber qué valor tienen los artistas para los coleccionistas y el mercado.

A pesar de los récords que se han visto, es importante recordar que el precio más alto alcanzado por un artista no se puede generalizar a toda su producción. En la prensa se publican continuamente noticias sobre las desorbitadas cifras que alcanzan algunas ventas de arte, extendiendo a veces la idea en el público de que el coleccionismo es un ámbito reservado a los más ricos.

Es necesario manifestar a la sociedad el valor que posee la cultura, tanto desde el ámbito académico como en los medios de comunicación, y demostrar que todos pueden ser partícipes de la riqueza artística que les rodea a través del coleccionismo. Pero para ello hace falta un cambio que consiga aumentar ese interés por el arte. Conviene que los Gobiernos colaboren en esta tarea; hay que mostrarles los beneficios de vivir en un país donde abundan los coleccionistas, tanto a nivel económico como por la riqueza cultural. Actualmente las empresas dedicadas al mercado del arte generan, directamente, más de dos millones y medio de puestos de trabajo, sin contar con el efecto positivo sobre otros sectores, como las industrias culturales, el turismo, etc.

Nuestra principal tarea como historiadores del arte es la de proteger, conservar y difundir el patrimonio cultural. Buscar nuevas formas de darlo a conocer es fundamental para mantenerlo vivo. Por eso es importante que asumamos de verdad esta responsabilidad y la transmitamos a la sociedad. Porque como dijo el escritor y filósofo holandés Rob Rienen, “La cultura, como el amor, no posee la capacidad de exigir. No ofrece garantías. Y, sin embargo, la única oportunidad para conquistar y proteger nuestra dignidad humana nos la ofrece la cultura”⁴⁸.

⁴⁸ ORDINE, Nuccio, *La utilidad de lo inútil: manifiesto*, Barcelona, Acantilado, 2014, p. 25.

CASA DE SUBASTAS	CIUDAD	Nº DE PINTURAS PRESENTADAS	BENEFICIOS (€)	PERIODO DE VENTAS
Ansorena	Madrid	220	2.312.165	1993-2015
Sotheby's	Madrid	5	70.401	1993-1999
Edmund Peel	Madrid	8	3.433.670	1990-1992
Sotheby's	Nueva York	46	18.548.061	1989-2015
Sotheby's	Londres	130	53.061.852	1989-2015
Christie's	Madrid	5	1.120.000	2004-2007
Christie's	Nueva York	29	7.747.246	1986-2015
Christie's	Londres	52	8.425.480	1992-2015
Fernando Durán	Madrid	43	985.320	1999-2013
Durán	Madrid	35	610.413	1989-2014
Segre	Madrid	25	942.312	2001-2012
Retiro	Madrid	16	313.805	1995-2009
Castellana 150	Madrid	13	197.312	1998-2001
Alcalá	Madrid	6	377.500	2011-2015

Fig. 1. Casas de subastas que vendieron pinturas de Joaquín Sorolla entre 1986 y 2015. Datos obtenidos en Artprice.



Fig. 2. Joaquín Sorolla, *Las tres velas*, 1903. Óleo sobre lienzo, 96,5 x 138 cm. Colección particular. [Archivo Documental del Museo Sorolla].



Fig. 3. Joaquín Sorolla, *Niños en la playa*. Valencia, 1916. Óleo sobre lienzo, 70 x 100 cm. Colección particular. [Archivo Documental del Museo Sorolla].



Fig. 4. Anónimo, *Joaquín Sorolla pintando en El Cabañal* (Valencia), 1917. Positivo antiguo, 13,1 x 18,2 cm. [Archivo Documental del Museo Sorolla].



Fig. 5. Joaquín Sorolla, *La hora del baño*, 1904. Óleo sobre lienzo, 84 x 119 cm. Colección particular. [Archivo Documental del Museo Sorolla].

NUEVAS OBRAS DE LOS PINTORES DOMINGO MARTÍNEZ Y JUAN DE ESPINAL

Jesús Rojas-Marcos González, *Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*
rojasmarcos@us.es

Domingo Martínez nació en Sevilla en el último cuarto del siglo XVII. Según el Conde del Águila, que lo conoció personalmente, vino al mundo en 1688. Este autor también afirma que tuvo por maestro a un tal Juan Antonio Ossorio, «pintor mediano»; y que aprendió arquitectura y perspectiva con Lucas Valdés¹. En 1714 debió contraer matrimonio con Mariana de Espinosa, con la que tuvo cuatro hijas y un varón. La primogénita, Juana, esposaría con su discípulo Juan de Espinal, al que nos referiremos más adelante. La presencia de la Corte de Felipe V e Isabel de Farnesio en la capital hispalense, entre 1729 y 1733, determinó su trayectoria profesional. Entonces entabló una estrecha relación artística y de amistad con el francés Jean Ranc. Los Monarcas, aconsejados por este pintor de cámara, le propusieron que se trasladara con ellos a Madrid, oferta que declinó para permanecer en su ciudad natal hasta su fallecimiento², acaecido en 1749³.

El Lustró Real propició, asimismo, una importante transformación en el estilo de Domingo Martínez. A la influencia de estirpe murillesca, propia de la escuela sevillana del momento, se sumó desde entonces el espíritu de la pintura francesa traída por los artistas foráneos cortesanos. Incluso, en sus años finales, llegó a asumir tímidamente la delicadeza y el refinamiento interpretativos del gusto rococó. Su marcada personalidad artística, definida gracias a su dominio técnico y a su amabilidad expresiva, lo convierte en el mejor pintor andaluz de la primera mitad del Setecientos. No es de extrañar, por tanto, que obtuviera los encargos de mayor envergadura, que disfrutara de un indiscutible éxito profesional y que, por ende, alcanzara en su época un merecido prestigio, como acredita el citado reconocimiento regio.

No obstante, tras su muerte, su poética tardobarroca, al discordar con el ideario neoclásico de la Academia, fue duramente denostada por los ilustrados. Ello terminó por desacreditar la justa fama de la que gozó en vida y, en consecuencia, por sumir poco a poco su obra en un profundo desconocimiento. Por fortuna, las investigaciones realizadas desde hace algo más de cuatro décadas han ido revirtiendo esa situación. Tales estudios han per-

¹ CARRIAZO, Juan de Mata, «Correspondencia de D. Antonio Ponz, con el Conde del Águila», *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), V (1929), p. 181.

² CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, III, pp. 73-74.

³ SORO CAÑAS, Salud, *Domingo Martínez*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1982, p. 25.

mitido reconstruir su figura y conformar su ingente e irregular catálogo, ya que a veces se constata en él una notoria participación de su concurrido taller. Merecen especial mención, al respecto, la primera monografía sobre el artista, publicada en 1982⁴; y la primera exposición monográfica acerca de tan relevante pintor sevillano, que tuvo lugar en 2004⁵.

Pues bien, la pintura inédita que presentamos en este trabajo, firmada por Domingo Martínez, incrementa su ya de por sí copiosa producción. Se trata de un óleo sobre lienzo de formato rectangular, en buen estado de conservación, que ha sido entelado e intervenido hace poco tiempo. Sus medidas son 185 x 124 cm. Se custodia en una colección privada de Sevilla. En él se representa *La Virgen del Carmen imponiendo el collar a santa Teresa de Jesús* [ILUSTRACIÓN 1]. El episodio es narrado por la propia monja abulense (1515-1582), doctora de la Iglesia y reformadora del Carmelo. De hecho, expresa la gracia espiritual recibida para la reforma de la Orden en los meses que preceden a la fundación de su primer convento, en 1562, dedicado a San José en Ávila.

En concreto, interpreta con ciertas licencias la visión que tuvo el 15 de agosto de 1561, día de la Asunción, en el monasterio dominico de Santo Tomás de la referida urbe castellana. Le vino un «arrobamiento tan grande –dice en el *Libro de la vida*–, que casi me sacó de mí». Entonces se sentó y le pareció ser vestida con una ropa de gran blancura y claridad. Al principio no supo quién se la imponía. Después vio «a nuestra Señora hacia el lado derecho, y a mi padre San Josef al izquierdo», que le endosaban tal indumento, dándole a entender que ya estaba limpia de sus pecados. Luego, con enorme deleite y gloria, tuvo la impresión de que la Virgen le asía de las manos y le dijo:

«que le daba mucho contento en servir al glorioso San Josef, que creyese que lo que pretendía del monesterio se haría [...]; que no temiese habría quiebra en esto jamás [...], porque ellos nos guardarían y que ya su Hijo nos había prometido andar con nosotras, que para señal que sería esto verdad me daba aquella joya. Parecíame haberme echado al cuello un collar de oro muy hermoso, asida una cruz a él de mucho valor. Este oro y piedras es tan diferente de lo de acá, que no tiene comparación; porque es su hermosura muy diferente de lo que podemos acá imaginar»⁶.

Tan prodigioso pasaje autobiográfico es un tema esencial en la iconografía teresiana y, junto a la *Transverberación*, uno de los más difundidos por toda Europa, especialmente entre los pintores italianos. Suele estar presente en los conventos de carmelitas descalzos, ya que se consideraba el comienzo de la reforma de la Orden bajo la protección del Santo Patriarca. Los innumerables ejemplares conocidos ofrecen diversas variantes. Por lo general, es la Virgen quien impone el collar, mientras su casto esposo cubre a la santa con la prenda. Una de las primeras interpretaciones la pintó, en 1612, Felipe Diricksen, en un lienzo del Se-

⁴ SORO CAÑAS, Salud, *Domingo...*, p. 11.

⁵ Domingo Martínez en la estela de Murillo, Sevilla, Fundación El Monte, 2004.

⁶ SANTA TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, edición de Dámaso Chicharro, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984 (5.ª ed.), XXXIII, 14, pp. 399-400.

minario Conciliar de Santa Ana de Tudela, en Navarra. Al año siguiente apareció este asunto en la *Vita Beatae Virginis Teresiae a Iesu*, editada en Amberes con grabados de Adriaen Collaert y Cornelis Galle. Se iniciaba así una serie de estampas sobre el particular que continuarían imprimiéndose en los años en que vivió Domingo Martínez⁷.

Sin embargo, dicho asunto fue poco practicado en la escuela pictórica sevillana. Curiosamente, el maestro que nos ocupa realizó, en 1743, una versión para el rico mercader Manuel Rivero, natural de Ayamonte (1697-1780). Ese óleo sobre lienzo (132 x 105 cm), atesorado hoy en Alicante por sus descendientes, se alberga en un espléndido marco tallado por José Fernando de Medinilla. El mecenas lo encargó para que cada 15 de octubre, día de la santa, presidiera el retablo mayor de la parroquial ayamontina de Ntra. Sra. de las Angustias durante las celebraciones de una misión, costeada también por el acaudalado comerciante. El pintor dispuso en diagonal las cuatro figuras que protagonizan la escena: Teresa de Jesús, la Virgen, Cristo y san José, materializadas con un exquisito tratamiento cromático⁸.

En la obra que damos a conocer, Domingo Martínez ejecuta una versión distinta, de mayor complejidad formal y profundidad teológica. Sigue una composición en aspa o quiasmo, típicamente barroca, al cruzarse en forma de X las líneas que describen las cinco figuras principales del cuadro. La Virgen, al quedar en el centro, no sólo divide el esquema compositivo en dos registros, sino que se manifiesta así, plásticamente, como *Decor et Regina Carmeli*, es decir, como “Hermosura y Reina del Carmelo”. María, sedente, viste el hábito carmelita, compuesto por sayal y escapulario marrón, y capa o manto blanco, colores que simbolizan la humildad y la castidad, respectivamente⁹. A esta última prenda le sirve de broche un escudo de la Orden. Su cabeza, aureolada con nimbo circular, está rodeada por doce estrellas, signos apocalípticos que aluden al honor de la Hija de Sión sobre Israel y sus doce tribus¹⁰. La cabellera rubiácea, peinada con raya al centro, enmarca su bello y delicado rostro oval, avivado por el rubor de sus mejillas. En su expresión dulce, introspectiva y concentrada conmueve el candor de su mirada baja [ILUSTRACIÓN 2].

A sus plantas, un ángel niño sostiene un ramo de azucenas, símbolo de la pureza de la Virgen como «lirio entre espinas» (Cant 2,2); y el escapulario carmelitano, el gran privilegio de esta institución de vida consagrada. En efecto, una piadosa tradición dice que María

⁷ Cf. PINILLA MARTÍN, María José, *Imagen e imágenes de santa Teresa de Jesús entre 1576 y 1700. Origen, evolución y clasificación de su iconografía*, Ávila, Diputación de Ávila, 2015, pp. 271-273.

⁸ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*, Huelva, Excma. Diputación Provincial de Huelva. Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 245-249, fig. 88.

⁹ REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990 (6.ª edición ampliada de 2009), pp. 96 y 510.

¹⁰ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, «*Sine labe concepta*: María Inmaculada, la gran devoción franciscana en el arte de Huelva y La Rábida», en *Actas de las Jornadas de Historia sobre el Descubrimiento de América*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía y Excma. Ayuntamiento de Palos de la Frontera, III, 2015, p. 113.

se lo entregó a san Simón Stock el 16 de julio de 1250, prometiéndole que se salvarían quienes fallecieran llevando este hábito¹¹. De ahí que en las representaciones de esta advocación, la Señora lo porte en la mano derecha. Por el contrario, en la pintura que catalogamos, sujeta en la izquierda un áureo cetro real, como dispensadora de todas las gracias; y con la diestra le impone a Teresa de Jesús, arrodillada en ese lado del registro inferior, un rico collar de eslabones dorados, del que pende una afiligranada cruz con el monograma de Cristo [ILUSTRACIÓN 3].

La santa luce el consabido hábito de las carmelitas descalzas, pero incluyendo la preceptiva toca blanca cubierta por el velo negro, que es signo de modestia y renuncia al mundo¹². Con los ojos vueltos hacia lo alto, recibe en arrobada actitud tan extraordinaria presea, que abraza con intensa emoción al cruzar las manos sobre el pecho. A sus espaldas están los santos Ana y Joaquín, padres de la Virgen, cuya presencia subraya la concepción inmaculada de la Madre de Dios. Frente a Teresa de Ávila, haciendo *pendant*, se coloca san José, también genuflexo [ILUSTRACIÓN 4]. El padre nutricio de Jesús, efigiado en su plenitud gloriosa, lleva túnica talar azul y manto terciado amarillo mostaza. La vara florida que tiene consigo remite, sin más, a su celestial elección como casto esposo de María. La diestra, en cambio, reposa sobre el pecho en un gesto de sentida aceptación. La mística abulense lo tomó como abogado, protector de la reforma y santo patrón, circunstancia que supuso un paso decisivo en la promoción del culto josefino y en el desarrollo de su figuración plástica a partir del siglo XVI¹³.

La Santísima Trinidad preside el registro superior de la composición. El Padre Eterno, sedente, viste alba y capa pluvial. Presenta rasgos de venerable ancianidad, con barba y cabellos canos; y aspecto patriarcal. En la mano izquierda tiene el globo terráqueo con la cruz, símbolo de su soberanía espiritual. El Hijo, sentado a la derecha del Padre, aparece barbado, en el esplendor de su madurez y mostrando las llagas de su pasión y muerte. El tono rosáceo de la vestimenta alude a su resurrección, de la cual es signo inequívoco el madero victorioso y redentor que apoya en su hombro izquierdo. Entre el Padre y el Hijo revolotea en lo alto el Espíritu Santo, en forma de blanca paloma. Se sitúa en el vértice superior del triángulo que dibujan los tres personajes. De este modo, la Trinidad Beatísima, tres personas distintas y un solo Dios verdadero (Mt 28,19), corona a la Virgen como Reina y Señora de todo lo Creado, concediéndole así el triunfo definitivo y la bienaventuranza eterna.

En el conjunto, el riguroso y simétrico esquema compositivo combina rítmicamente el formato en aspa o quiasmo con el romboidal o losange, signo de feminidad y vida, símbolo de los contactos entre el cielo y la tierra, y entre el mundo superior e inferior¹⁴. Todo ello no

¹¹ HERRERA ORIA, Ángel (dir.), *Verbum Vitae. La palabra de Cristo*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, X, 1955, pp. 455-456.

¹² FERGUSON, George, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956, p. 235.

¹³ HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, II, pp. 35-36 y 242.

¹⁴ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder Editorial, 1986, p. 891.

impide que la serena gravedad que se respira en las alturas contraste con la palpitante vibración sentimental de la zona opuesta. En ambos registros, la escena acontece en un espacio ingravido y etéreo, cuyas vaporosas nubes tiñen de azul grisáceo el total resultante. Las nubes acentúan la teofanía y, al par, conducen a los elegidos hacia la felicidad perenne del Reino de Dios. Por ellas revolotean grupos de dos o tres querubines en variadas y caprichosas poses, exteriorizando su alegría infantil. Estas figuras celestes, puente entre el Altísimo y la humanidad, manifiestan la divinidad del Todopoderoso y lo adoran en perpetuidad. En este caso, al ser doce, cifra favorita del simbolismo cristiano, recuerdan al Sagrado Colegio Apostólico¹⁵.

Los ángeles y los querubes suelen animar, con sus vuelos en ronda aérea, gran parte de la producción religiosa de Domingo Martínez. Algunos miran al espectador para implicarlo en la acción, como ocurre en esta obra con dos de los cuatro que sobrevuelan el borde inferior del cuadro [ILUSTRACIÓN 5]. Precisamente, junto al dúo que se ubica en el ángulo inferior izquierdo, en el extremo del lienzo, se halla la típica firma latina del pintor, algo perdida, que parece decir: «*D[omin]icus Manez P[in]sit.*». Además de esta rúbrica, confirma su autoría el propio estilo de la tela, que se adscribe a la poética del artista en su etapa de madurez. Baste citar la claridad compositiva, el acertado dibujo, sobre todo en el detallismo descriptivo del cetro y la corona de orfebrería; el dominio de la paleta cromática o la fisonomía de los personajes, en especial las finas facciones de la Virgen y la característica tipología de los rostros infantiles.

Sin ir más lejos, el modelo del ángel niño con las azucenas y el escapulario se repite en otras pinturas de Martínez de segura atribución. Por lo general, se apoya sobre una nube, inclina el torso hacia un lado, adelanta en escorzo una de sus piernas y, al abrir los brazos, describe una marcada línea diagonal, pudiendo sujetar algún atributo. Con esa postura y gestos se identifican varios mensajeros alados en su obra [ILUSTRACIÓN 6]. En posición inversa se encuentra el ángel con el Crucificado y el rosario de *La Virgen entregando el rosario a santo Domingo*, del Palacio Real de Madrid; y en total afinidad con el que comentamos se hallan el que sostiene la rama y el libro en la *Apoteosis de la Inmaculada Concepción* del Museo de Bellas Artes de Sevilla; el del ángulo inferior derecho del *Niño Jesús eucarístico y pasionario*, de la portezuela del sagrario de un retablo de la iglesia de San Mateo en Baños de la Encina (Jaén); y el que se aferra a la punta de la luna en la *Inmaculada* del convento de las Carmelitas Descalzas de Baeza (Jaén)¹⁶.

El interés de nuestro lienzo, de notable calidad, se acrecienta si tenemos en cuenta que en el catálogo conocido de Domingo Martínez no había hasta la fecha, que sepamos, ninguna pintura que representara a la Virgen del Carmen. A este valor temático se añade la originalidad en la plasmación del trance de Teresa de Jesús. El esquema netamente maricéntrico pone de relieve el papel desempeñado por la Virgen en la vida y obra de la reformadora carmelita, no sólo en el aspecto devocional, sino en el de su constante protección como

¹⁵ FERGUSON, George, *Signos...*, p. 225.

¹⁶ DOBADO FERNÁNDEZ, Juan, «Pinturas inéditas de Domingo Martínez en las Carmelitas Descalzas de Baeza (Jaén)», *Miriam* (Sevilla), 336 (2004), pp. 186-191.

Madre y compañera de camino de la célebre santa andariega. Para ello, es probable que el artista siguiera instrucciones del anónimo comitente y que, para crear la composición y sus elementos, se valiera de algún grabado, como acostumbraba a utilizar.

Sea como fuere, no hay que olvidar que Domingo Martínez, además de poseer una admirable capacidad de trabajo, «fue hombre mui estudioso», como apunta el Conde del Águila¹⁷. Ni tampoco, que en el inventario de los bienes tras su óbito se registran, entre el considerable volumen de pinturas, dibujos, estampas, etc., al menos cuatro piezas de iconografía teresiana (dos de ellas adscritas a Valdés) y un libro «de mas de a folio de la vida de Santa Theresa»¹⁸. En cualquier caso, el feliz hallazgo del lienzo estudiado nos permite añadir un digno ejemplar al variado y numeroso quehacer plástico del gran maestro de la escuela sevillana de la primera mitad del siglo XVIII.

En la segunda cincuentena del Setecientos, la figura dominante de la pintura hispalense fue Juan de Espinal. Nació en Sevilla en 1714. Aprendió los rudimentos del oficio con su padre, Gregorio Espinal, para perfeccionar su arte, después, con Domingo Martínez. Fue su discípulo, luego su colaborador y, desde 1734, su yerno, al casar con su hija Juana. El fallecimiento del maestro en 1749 le permitió heredar el taller y la clientela. Este hecho, unido a su indiscutible talento, catapultó la trayectoria del pintor. Comenzó entonces a protagonizar las principales actividades artísticas promovidas en la ciudad. Trabajó al servicio del Ayuntamiento y de los cardenales Solís y Delgado y Venegas, así como para los más importantes templos y conventos de la urbe. Se sabe que estuvo en Madrid en los meses finales de 1777. Sus inquietudes le condujeron a impulsar la creación de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, donde ejerció la docencia y la dirección de la sección de Pintura desde 1775 hasta su muerte en 1783¹⁹.

Ceán Bermúdez, que fue alumno de Espinal en el referido centro docente, afirma que era, en Sevilla, «el pintor de más genio, de más instrucción artística y el más determinado en la práctica». No obstante, el tratadista sostiene que su «flojedad natural y los malos principios que tuvo en la escuela de su maestro» le impidieron ser el mejor que habría tenido la capital hispalense después de Murillo. Lamenta que no hubiese viajado a Madrid en su juventud, pues hubiera logrado lo que se esperaba de sus inmejorables dotes. Aun así, considera el ilustrado que pintó «con valentía de pincel, y con un estilo original que no pudo haber tomado de ninguno de los que le precedieron en este siglo en la Andalucía»²⁰.

¹⁷ CARRIAZO, Juan de Mata, «Correspondencia...», p. 181.

¹⁸ ARANDA BERNAL, Ana, «Apéndice documental», en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, Fundación El Monte, 2004, pp. 135-136, 143 y 150.

¹⁹ PERALES PIQUERES, Rosa María, *Juan de Espinal*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1981, pp. 19-34.

²⁰ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario...*, II, pp. 32-33.

Efectivamente, su elegante y vitalista estilo, influido por el gusto cortesano de la época, superó las maneras de Murillo y reflejó el refinado espíritu del Rococó. En sus obras, de movidas y escenográficas composiciones, se observa un dibujo suelto, que se enriquece con una acertada sinfonía cromática, aplicada con gran agilidad y ligereza de trazo. Su poética ya estaba definida cuando en 1760, momento en que alcanza su plena madurez, entregó al Ayuntamiento el magnífico cuadro de las *Santas Justa y Rufina*, encargado el año anterior. Además, al final de sus días, pese a la progresiva pérdida de clientes, mantuvo su personalidad artística, no plegándose al Neoclasicismo imperante defendido y difundido por los académicos²¹.

Todo lo expuesto líneas atrás sirve de introito a la segunda obra que estudiamos [ILUSTRACIÓN 7]. Se trata de un grabado que reproduce la pintura de *Ntra. Sra. de Belén* del convento de San Antonio de Padua en Sevilla, cuyo dibujo, realizado en 1752, vinculamos ahora por vez primera con el pintor Juan de Espinal²². El ejemplar que publicamos, custodiado en una colección privada de la ciudad de la Giralda, es de papel verjurado de formato rectangular, con unas medidas de 250 x 174 mm. Sobre él se estampó una plancha de cobre de 165 x 125 mm, tallada en dulce, con la que se imprimió en tinta negra la imagen que nos atañe. La autoría de nuestro artista queda probada con la firma latina que figura en el ángulo inferior izquierdo: «*I.^s Espinal del.¹»*; y la del grabador, con la rúbrica del lado contrario, localizada en Madrid y datada en la citada fecha: «*I.^s ā Palom^o Sculp. M^{ti} ā 1752*».

Este último no es otro que Juan Bernabé Palomino, hijo del platero Matías Palomino, que vino al mundo en Córdoba en 1692. Se formó en el manejo del buril copiando e imitando estampas de los mejores autores extranjeros. Fue llevado a Madrid por su tío, el pintor y escritor Antonio Palomino, quien enriqueció su formación y para el que grabó las láminas del tomo segundo de su famoso *Museo pictórico*. Colaboró con imprentas y libreros, dedicándose también a la estampa de devoción y a la reproducción de retratos y pinturas, como la que nos incumbe. Casualmente, en ese año de 1752 fue nombrado Director de grabado en dulce de la Real Academia de San Fernando, cargo que desempeñó hasta su óbito en 1777; y en 1753, Carlos III lo designó Grabador de Cámara e Individuo de Mérito de la Academia de San Carlos de Valencia²³.

Sendos artistas, Espinal y Palomino, elaboran la obra que nos concierne. En la parte inferior hay una jugosa cartela, cuyo sinuoso y asimétrico contorno lo conforman profusos adornos de rocalla y hojarasca carnosa. En su interior encierra la siguiente leyenda, que iden-

²¹ PERALES PIQUERES, Rosa María, *Juan...*, pp. 37-43.

²² También por primera vez, en este trabajo analizamos en profundidad la obra, que ya fue citada en PÁEZ RÍOS, Elena, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, II, 1982, p. 343, n.º 57; y reproducida en MORENO GARRIDO, Antonio G., *La estampa de devoción en la España de los siglos XVIII y XIX. Trescientos cincuenta y siete grabados abiertos a talla dulce por burilistas españoles*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2015, pp. 164-165, n.º 229.

²³ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario...*, IV, pp. 27-29.

tifica con precisión el simulacro mariano: «Verdad.⁹ Retrato de la milag.⁸ / Imagen de N. S. de Belen, que se venera / en el atrio del Conv.¹⁰ de S.ⁿ Ant.⁹ de Sevilla.» Encima se dispone un marco rectangular, decorado en las esquinas y en el centro del lado superior con similares elementos ornamentales a los de la tarjeta. Tan elegante moldura sirve para acoger, con singular prestancia, a la mencionada efigie sagrada.

Dentro del grupo iconográfico de la *Mater Amabilis* o *Eleousa*, el título de Belén se asocia al modelo de la Virgen de la Leche, en el que Jesús es amamantado en brazos de su Madre. En esta escena, el asunto se insinúa al coger el Niño el borde del escote materno. Este tema, de justificada trascendencia y popular devoción, fue muy apreciado desde tiempos apostólicos. Primero, por el rico simbolismo de la leche, alimento espiritual de los neófitos, que la recibían mezclada con miel inmediatamente después de la comunión. De ahí que pasara a ser un claro símbolo eucarístico. Además, la leche de María, por su blancura, es signo de su pureza y virginidad. Y segundo, porque la representación de la Virgen lactante subraya su maternidad divina. María contribuye así a la obra redentora de su Hijo, alimentando a la futura víctima del sacrificio en el Calvario²⁴.

El grupo materno-filial de nuestro grabado emerge sobre un fondo neutro. La silueta de la Virgen, de medio cuerpo, compone un claro esquema piramidal. Su anatomía se presiente entre los voluminosos efectos de drapeado de la túnica y el manto. De ese modo, la luz, que ilumina toda la estampa desde el lado izquierdo, crea sugestivos claroscuros en los pliegues de la indumentaria. La toca deja ver su ondulada cabellera, peinada con raya al centro, que cae morosamente sobre sus hombros. Rodean su testa, aureolada con esplendente nimbo circular, doce rutilantes estrellas, alusivas a la Mujer apocalíptica (Ap 12,1). María sujeta con entrañable dulzura al pequeño Jesús, cuya camisita le deja al descubierto el brazo izquierdo y parte del torso, tan del gusto dieciochesco.

El divino Infante, de cuerpo entero, se alza sobre un podio o pilar, sostén de la divinidad. Al reclinar la rodilla derecha en un almohadón, exornado con borlones en sus esquinas, se resalta que su realeza «no es de este mundo» (Jn 18,36). Apoya la diestra en el pecho de su Madre, mientras sostiene con ambas manos un rosario. Dicho atributo es el medio a través del cual pueden los fieles alcanzar el favor de la Virgen, pues en él se sintetizan los acontecimientos más importantes de la Redención, contemplados desde la óptica mariana²⁵. Así, María y Jesús, entre quienes aflora un profundo sentimiento de amor materno-filial, invitan con su mirada a los devotos a participar de su intimista y gozosa comunicación. El leve giro de sus cabezas, ligeramente inclinadas en direcciones divergentes, le infunde a sus afables expresiones una grácil ternura. Por ello, pese a la hermosa advocación de Belén, esta efigie alude más que al modelo de la *Virgo Lactans* o *Galaktotrophousa*, al de la *Glykophilousa*, la «dulce amante».

²⁴ TRENS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus-Ultra, 1947, pp. 457-461.

²⁵ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, «La Virgen del Rosario de Benacazón. Historia, arte y devoción popular», en *Rosario. 75 años contigo. Benacazón*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2014, p. 12.

No es de extrañar, pues, que tan encantadora imagen se difundiera con facilidad en el sur de la Península Ibérica. En Sevilla, una amplia nómina de esculturas, relieves y pinturas de dicho título se reparten por distintos templos de la ciudad. De las obras del periodo barroco es digno de encomio el lienzo que pintó Alonso Cano hacia 1635-1638 (91 x 71 cm)²⁶, que preside su propia capilla en la Catedral hispalense, del que existen numerosas copias. Entre los franciscanos, que siempre le han profesado una especial devoción a la Virgen de Belén, se sabe cómo era la venerada en el convento Casa Grande de San Francisco²⁷, grabada por Francisco Gordillo en 1763²⁸.

Sabido es también que la pintura reproducida en nuestra estampa recibía culto en el atrio del convento sevillano de San Antonio de Padua. La comunidad de franciscanos observantes, perteneciente a la Provincia de Ntra. Sra. de los Ángeles, tomó posesión del cenobio en 1601. Está ubicado en el barrio de San Lorenzo, en la actual calle San Vicente. Su función primordial era servir de enfermería a los religiosos de varios conventos de la Orden. Las sucesivas ampliaciones del edificio terminaron en mayo de 1739. Justo en ese año se acometieron las obras del compás²⁹, hoy inexistente, donde estuvo la pintura de *Ntra. Sra. de Belén*. Se entraba en él a través del acceso principal del recinto conventual. El tramo que corría paralelo al muro de la epístola de la iglesia tenía un espacioso pórtico, formado por arcos de medio punto sobre columnas de mármol rojo³⁰. En 1844, González de León especificaba sobre el particular:

«En este porche, y frente á la puerta principal del templo, había un altar con puertas, en que se veneraba una pintura de Nra. Sra. de Belén, de excelente pincel»³¹.

²⁶ WETHEY, Harold E., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 127-128, n.º 43.

²⁷ En 1897, Fr. Atanasio López de Vicuña, padre guardián del convento de San Buenaventura, cita una pintura de la *Virgen de Belén* en la iglesia de ese cenobio sevillano, procedente del de San Francisco, dada por perdida (CASTILLO UTRILLA, María José del, «La Iglesia y el Colegio de San Buenaventura de Sevilla en el s. XIX», *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 1 (1988), pp. 186 y 190).

²⁸ Reproducida en VÁZQUEZ SOTO, José María, *El santoral sevillano en los grabados de estampas*, Sevilla, 1984, lám. 82.

²⁹ GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, «El convento de San Antonio de Padua, de Sevilla. (Nueve ilustraciones fuera de texto)», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* (Sevilla), XX n.º 63 (1954), pp. 9-10 y 20-22; y CENTENO CARNERO, Gloria, «El convento franciscano de San Antonio de Padua de Sevilla», en *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del III Curso de Verano San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz*, Córdoba, CajaSur. Obra Social y Cultural, 1999, p. 35.

³⁰ Dos fotografías de la entrada y la columnata del compás se reproducen en VILLACAMPA, Carlos G., *El Convento de San Antonio de Padua, de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de San Antonio, 1935, pp. 8 y 10.

³¹ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*, Sevilla, Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, 1844, I, p. 178.

No se han encontrado posteriores referencias a esta pieza, dada hoy por desaparecida³². El citado escritor decimonónico, aunque la valora de manera muy positiva, nada añade acerca de su estilo, cronología o posible autor³³. Es lógico suponer que corresponda a los años en que se construyó el compás, momentos en que el panorama pictórico sevillano era dominado por el maestro de Juan de Espinal, el ya citado Domingo Martínez, a quien podría adscribirse la pintura. Así parece probarlo este modelo de la Virgen Madre, de sensibilidad claramente murillesca, al que aludiremos de inmediato. Apoya tal hipótesis la frecuencia con la que dicho artista interpretó este tema, cuya predilección revelan las dieciséis obras con esta advocación mencionadas en el inventario de sus bienes³⁴.

Es de suponer que Espinal, con su facilidad de dibujo, se debió atener a la pintura original con absoluta fidelidad. Por su parte, Palomino empleó el buril en la matriz de cobre con gran virtuosismo. La fina gama de trazos, acometidos con limpieza, enriquece las tonalidades y potencia, al unísono, los efectos de sombreado. Acertado es el tratamiento lumínico general, así como la pormenorizada tarea de traducir los plegados de la indumentaria. El conjunto, en definitiva, resulta totalmente armonioso, al combinar con sumo gusto la delicadeza expresiva del grupo materno-filial con el preciosismo del marco que lo contiene.

En cuanto al modelo de esta Virgen con el Niño, su relación con algunas obras recientemente atribuidas a Domingo Martínez permitiría adscribir al mismo artista la desaparecida pintura del convento de San Antonio. Entre ellas, encontramos similitudes con el dibujo a lápiz negro de la Kunsthalle de Hamburgo (143 x 132 mm)³⁵, sobre todo en la disposición de la figura mariana [ILUSTRACIÓN 8]. Sin embargo, la identificación plena se produce al compararlo con el óleo sobre lienzo que representa asimismo a *Ntra. Sra. de Belén* (109 x 77 cm), conservado en una colección privada de Madrid, que se ha datado en fechas próximas a la década de 1730³⁶ [ILUSTRACIÓN 9]. Las únicas diferencias visibles son las omisiones del rosario en manos del pequeño Jesús y del nimbo y las estrellas en torno a la cabeza de María.

³² FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde, *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: trinitarios, franciscanos, mercedarios, jerónimos, cartujos, mínimos, obregonos, menores y filipenses*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2009, p. 151.

³³ Curiosamente, en las páginas que dedica al convento de San Antonio no hace referencia a pintura alguna de Alonso Cano. Sin embargo, al mencionar las obras que de este pintor se han perdido o extraviado en Sevilla, reseña una en este cenobio (GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia...*, I, p. 275).

³⁴ ARANDA BERNAL, Ana, «Apéndice...», pp. 133, 134-136 (de las cuatro referidas en la p. 134, una dice ser de Clemente de Torres), 139 y 141-144.

³⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Dibujos de Domingo Martínez», en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, Fundación El Monte, 2004, p. 42, fig. 2.4.

³⁶ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, «Nuevas obras del pintor Domingo Martínez», en *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid-Sevilla, Museo Nacional del Prado y Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 571-572, fig. 1. Agradecemos al Dr. Alfonso Pleguezuelo Hernández su amabilidad al facilitarnos la reproducción fotográfica de la obra.

Esta versión pictórica madrileña debe ser, por consiguiente, muy fiel a la pintura que en origen se exponía en el atrio del cenobio franciscano hispalense. Recordemos que Espinal la dibujó en 1752, tres años después de la muerte de Martínez, cuando su estilo aún se asemejaba en extremo al de su maestro. Son los momentos en que, como refiere Ceán Bermúdez, «quedó heredero de su copioso estudio de dibuxos, modelos y estampas, único caudal de su invención, en el que hallaba el pronto despacho de sus obras»³⁷. De ahí estriba la dificultad de atribuir a uno u otro artista ciertas obras fechables en los comedios del Setecientos.

Entre las que corresponden a este modelo de *Ntra. Sra. de Belén* citamos, en Sevilla, dos óleos sobre lienzo. El primero (90 x 67 cm), de mayor calidad, se ubica en la iglesia del exconvento de agustinas de Ntra. Sra. de la Paz [ILUSTRACIÓN 10]. Preside el retablo del brazo del crucero del lado del evangelio. Presenta la particularidad de incluir dos coronas argéneas de orfebrería, superpuestas sobre las cabezas de Madre e Hijo; y tres querubines en los ángulos superiores, dos en el derecho y uno en el izquierdo. A fines del Ochocientos, Gestoso juzgó la pintura como «de regular mérito»³⁸. En la pasada centuria ya se fechó en el siglo XVIII³⁹ y se vinculó con los tipos empleados por Juan de Espinal⁴⁰. Hace unos años fue adscrita a la última etapa de Domingo Martínez o, tal vez, a la primera de su discípulo y yerno⁴¹. En la actualidad se considera obra de Martínez de la década de 1740, sabiéndose que fue recibida en el cenobio el 29 de diciembre de 1769⁴².

El segundo óleo sobre lienzo (85 x 65 cm) se conserva en la Sala de Visita del Hospital del Pozo Santo [ILUSTRACIÓN 11]. Es un ejemplo de la difusión de este modelo iconográfico en el sur peninsular, guardado de nuevo en una comunidad franciscana. Con limitados recursos técnicos, su anónimo autor calca el prototipo anterior sin los aditamentos, es decir, excluyendo las coronas de orfebrería y los querubines. Ambos cuadros presentan leves distinguos respecto a la desaparecida pintura del compás del convento de San Antonio y a la de colección particular madrileña. Hacemos alusión a la colocación del pilar, situado ahora a la derecha del espectador; a la separación de las manos de la Virgen, pues la izquierda recoge la indumentaria del Niño; y, precisamente, a la disposición de la vestimenta del divino Infante, que en este caso le deja el torso completamente desnudo.

³⁷ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario...*, II, p. 32.

³⁸ GESTOSO, José, *Sevilla Monumental y Artística*, III, 1892, Sevilla, Publicación del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984, p. 311.

³⁹ GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Fco. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín Fco., *Iglesias de Sevilla*, Madrid, Editorial El Avapiés, 1994, p. 288.

⁴⁰ MARTÍNEZ ALCALDE, Juan, *Sevilla Mariana. Repertorio iconográfico*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1997, pp. 73-74, fig. 64.

⁴¹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, «Nuevas...», p. 571.

⁴² RODA PEÑA, José, «Una *Virgen de Belén* atribuida al pintor Domingo Martínez», *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 31 (2019), (en prensa).

Ponemos punto final al estudio congratulándonos de poder sumar la realización de una obra más al catálogo de Espinal, gracias a este grabado firmado y fechado. Y de hacerlo en una faceta novedosa en la trayectoria profesional del pintor. Hasta el momento, es el primer ejemplo, de indiscutible autoría, donde se aprecian sus dotes de copista, revelándose como un excelente dibujante. Además, se trata de la imagen de una pintura perdida, ejecutada probablemente por su maestro Domingo Martínez, razón por la que la estampa se convierte también en un interesante testimonio histórico-artístico. El hecho de que esté datada en 1752 resulta de singular relevancia, pues es la fecha más antigua que figura entre sus trabajos conocidos⁴³. Asimismo, supone un dato de enorme interés en su biografía, ya que constata la temprana relación del pintor con el ambiente académico de Madrid, que en años posteriores intensificará al intentar restaurar la extinguida academia sevillana de Bellas Artes.

Incluso, esta obra nos permite estrechar los vínculos de Juan de Espinal con el convento de San Antonio de Padua. En 1734, cuando desposó a la hija de Martínez, tenía su domicilio en la antigua calle Calderería –hoy Teodosio–, muy cerca del recinto franciscano, donde seguía viviendo en 1760. En 1752, como sabemos, dibujó para su difusión en estampas la pintura de *Ntra. Sra. de Belén* del atrio conventual. Y para el claustro principal pintó una serie de cuadros sobre la vida del santo titular⁴⁴. González de León dice que algunos «eran buenos y bien dibujados, y otros más endeables»; y que fueron llevados al Museo Provincial⁴⁵. Por desgracia, se ignora su paradero, puesto que nunca han sido reseñados en la pinacoteca sevillana. Por último, no deja de ser curiosa la afirmación de ciertos autores, sin duda infundada, de que al final de sus días Espinal padeció miseria, viéndose obligado a acudir al cenobio para pedir alimento⁴⁶.

⁴³Hace tiempo que fue desmentida la antigua atribución a Espinal de los retratos de Fernando VI y Bárbara de Braganza del Ayuntamiento de Sevilla, que pueden fecharse en 1747 (FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde, *La colección pictórica del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2014, pp. 63-65). Por otro lado, consta documentalmente que, entre 1749 y 1751, pintó una serie de diez lienzos para el mencionado mercader ayamontino Manuel Rivero. Sin embargo, entre los seis conservados no se ha encontrado, a falta de un análisis en profundidad, inclusión de fecha alguna (PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, *Manuel...*, pp. 141-147).

⁴⁴ESPINOSA Y CÁRCEL, Antonio María, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía... formados por don Diego Ortiz de Zúñiga... ilustrados y corregidos por D. Antonio María Espinosa y Cárzel*, Madrid, Imprenta Real, 1796, V, p. 55, nota 1.

⁴⁵GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia...*, I, p. 179.

⁴⁶PERALES PIQUERES, Rosa María, *Juan...*, pp. 22, 27-28 y 113.



ILUSTRACIÓN 1. Domingo Martínez. *La Virgen del Carmen imponiendo el collar a santa Teresa de Jesús*. Sevilla. Colección particular.

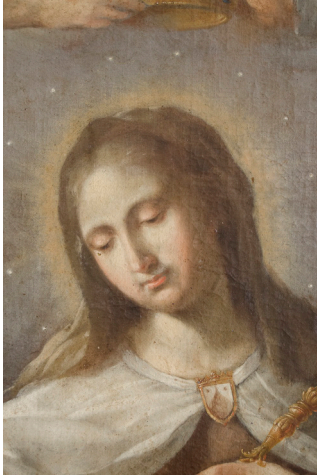


ILUSTRACIÓN 2. Detalle del rostro de la Virgen.



ILUSTRACIÓN 3. Detalle de la figura de santa Teresa de Jesús.

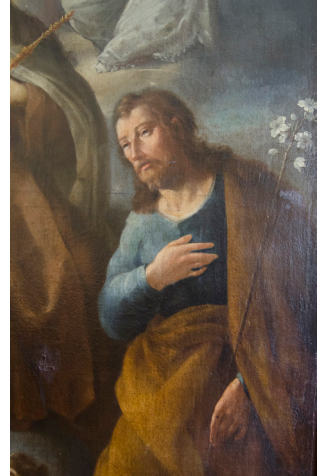


ILUSTRACIÓN 4. Detalle de la figura de san José.



ILUSTRACIÓN 5. Detalle de los querubines del ángulo inferior derecho.

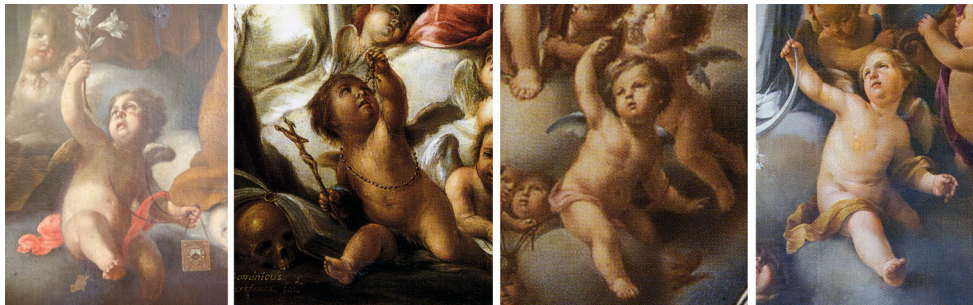


ILUSTRACIÓN 6. Detalle de los ángeles de las siguientes pinturas de Domingo Martínez, de izquierda a derecha: *La Virgen del Carmen imponiendo el collar a santa Teresa de Jesús*, colección particular de Sevilla; *La Virgen entregando el rosario a santo Domingo*, Palacio Real de Madrid; *Niño Jesús eucarístico y pasionario*, iglesia de San Mateo de Baños de la Encina (Jaén); e *Inmaculada Concepción*, convento de las Carmelitas Descalzas de Baeza (Jaén).



ILUSTRACIÓN 8. Domingo Martínez (atrib.). *Virgen con el Niño*. Hamburgo. Kunsthalle.



ILUSTRACIÓN 7. Juan de Espinal (dibujo) y Juan Bernabé Palomino (grabado). Ntra. Sra. de Belén del atrio del convento de San Antonio de Padua en Sevilla. 1752. Sevilla. Colección particular.



ILUSTRACIÓN 9. Domingo Martínez (atrib.). *Ntra. Sra. de Belén*. Madrid. Colección particular.



ILUSTRACIÓN 10. Domingo Martínez (atrib.). *Ntra. Sra. de Belén*. Sevilla. Iglesia del exconvento de Ntra. Sra. de la Paz.



ILUSTRACIÓN 11. *Ntra. Sra. de Belén*. Sevilla. Hospital del Pozo Santo. Sala de Visita.

CRISTÓBAL SUÁREZ, ARQUITECTO, ESCULTOR, ENTALLADOR Y ENSAMBLADOR DE RETABLOS EN MADRID DURANTE EL REINADO DE FELIPE V

Paloma Sánchez Portillo, *Doctora en Historia del Arte*
pasanpor@gmail.com

Aunque disponemos de bastantes estudios sobre la actividad realizada por arquitectos, escultores, entalladores y ensambladores de retablos durante el siglo XVIII, especialmente de aquéllos relacionados con el entorno cortesano, la personalidad de Cristóbal Suárez ha pasado desapercibida, desconociéndose tanto sus aspectos biográficos como los trabajos por él realizados¹.

Sin embargo, a partir de la documentación localizada, tenemos la sensación de que se trata de una personalidad digna de estudio ya que, a pesar de que su temprana muerte truncó la que, sin duda, hubiera sido una brillante carrera, en los pocos años en que desarrolló su actividad, supo hacerse un hueco en el panorama artístico madrileño, relacionándose con personas de la talla del arquitecto Pedro de Ribera, del escultor Pablo González Velázquez y del dorador Sebastián López, entre otros.

Con este trabajo damos a conocer varias noticias biográficas, así como tres de los retablos que construyó, dos de ellos lamentablemente perdidos pero que podemos hacernos una idea de cómo serían, gracias a las descripciones que nos aportan los contratos.

Don Cristóbal Suárez y Cuenca nació en la villa de Comares (Málaga) y era hijo legítimo de don Pascual Suárez “natural de Riosequillo, obispado de León”² y de doña María de Cuenca, de Canillas de Aceituno (Málaga); probablemente, fue en esta provincia donde contrajo matrimonio con doña María Paula de Aguilar Sánchez y Alba, natural de la “Puebla de Rio Gordo”³, ya que el único hijo que tuvieron, Pablo Pedro de Alcántara, que nació hacia 1720⁴, fue bautizado en la iglesia de Santiago de la capital andaluza.

¹ DIAZ FERNANDEZ, Antonio José, “Autoría y datación del retablo mayor de Sta. María de la Blanca de Alcorcón (Madrid): José Mollor (1726), ensamblador, Próspero de Mortola (1743), dorador”, en *III Congreso del Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid “Jiménez de Gregorio”*, Getafe, I.E.H.S.M. “Jiménez de Gregorio”, 2005, pp. 147-156. Es el único texto que conocemos que cita a Cristóbal Suárez, de quien dice que fue un “importante artista, bien considerado en el medio artístico del primer cuarto del siglo”.

² Quizá se trate de Riosequino de Torio (León).

³ Suponemos que corresponde a la actual localidad de Riogordo, muy cercana a Comares y a Canillas de Aceituno. La novia era hija de Juan de Aguilar y de Ana Sánchez de Alba.

⁴ En 1723, cuando María de Aguilar otorgó una declaración de pobre, afirmaba que su hijo era de edad de unos cuatro años; sin embargo, en su testamento de 1730, Cristóbal Suárez dijo que tenía nueve.

No podemos precisar cuándo se trasladaron a Madrid, si bien el niño quedó en Málaga al cuidado de sus abuelos paternos quizá porque su madre, María de Aguilar, a causa de su frágil salud, no podía atenderlo. El 13 de octubre de 1723 declaraba⁵ “no tener vienes ningunos de qué poder testar ni mandar hazer bien por su alma”, a causa de no haber aportado dote a su matrimonio y porque su marido sólo podía contar con lo que ganaba con su trabajo, habiendo tenido muchos gastos a causa de su dilatada enfermedad. Poco tiempo después, el 9 de diciembre de 1723, falleció en su domicilio de la madrileña calle del Príncipe, y fue enterrada en la iglesia de San Sebastián por cuenta de su marido, quien entregó a la parroquia dos ducados⁶.

El 7 de julio de 1730, Cristóbal Suárez, encontrándose enfermo aunque “en mi juicio, memoria, entendimiento y voluntad”, otorgó su testamento en Madrid⁷, en el que pedía ser amortajado con el hábito de san Francisco y enterrado en la iglesia de San Sebastián, encargando 500 misas de a tres reales que deberían celebrarse, la cuarta parte, en dicha iglesia y, el resto, “en mi tierra y en esta Corte” dejando la elección a criterio de su hermano, el presbítero Juan Francisco Suárez.

En su testamento legó al tallista José de Otazo⁸, la mitad de las “herramientas que tengo en mi casa para el uso de mi arte”, así como “todos los retazos de madera que se hallaren de tres pies abajo”; a la mujer de éste, Petronila María Fernández, la cama y la ropa blanca y, a “Mariquita”, la hija de ambos de la que era padrino, los trastos de cocina, un “vestido blanco de seda, casaca, chupa y calzones” para que con ello pudiera hacerse un vestido, así como dos doblones.

Del resto de sus bienes declaraba como único heredero a su hijo Pablo Pedro de Alcántara que seguía viviendo en Málaga en compañía de su abuelo, si bien, al ser menor de edad, designó como curadores del niño a su padre, Pascual Suárez, y a su hermano Juan Francisco Suárez, encargándoles que se ocupasen “de su educación y crianza”. Como

⁵ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Protocolo 15574 (Eugenio Juan de la Torre), ff. 200-200v.

⁶ Archivo Parroquial de San Sebastián (APSS), *Libro 20 de difuntos 1717-1724*, ff. 596v.

⁷ AHPM, Protocolo 14709 (José de Quiñones), ff. 408-410r. Los testigos presentes al otorgamiento aparecen en otras escrituras de este escribano, por lo que debían colaborar con él en su oficina.

⁸ El 28 de julio de 1716 se abrió el expediente matrimonial de José de Otazo y Petronila María Fernández de Ceballos, por el que sabemos que el novio era natural de Toledo, donde había nacido hacia 1686 y que había llegado a Madrid cinco años antes, residiendo en la calle del Espejo en casas del Rey, domicilio en el que también vivían dos de las personas que figuran como testigos en el expediente, Pierre du Charme, arquitecto del Rey y el entallador Alonso Flores, quienes afirmaron conocer al novio desde su llegada de Toledo (Archivo Diocesano de Madrid (ADM), Expedientes matrimoniales, Caja 3629, 99). El 18 de diciembre de 1736 Petronila figura como testigo en el expediente matrimonial de Juan Antonio Angel Pastrana y María Villain, afirmando vivir en la calle de las Huertas, por lo que el vínculo con Cristóbal Suárez no sólo era profesional, sino que también había razones de vecindario (ADM, Expedientes matrimoniales, Caja 3884, 72).

albaceas testamentarios de sus bienes, aparte de los citados Pascual y Juan Francisco Suárez, nombró a José Julián de Quiñones y a Sebastián López, que suponemos sería el dorador con quien había colaborado en sus últimos trabajos.

El 13 de julio de 1730 Cristóbal Suárez falleció en su domicilio madrileño de la calle de las Huertas⁹, en casas de don José de Arce y fue enterrado, en público, en la iglesia de San Sebastián, a la que sus legatarios entregaron, de fábrica, seis ducados. El 4 de diciembre siguiente, Juan Francisco Suárez fue nombrado curador de la persona y bienes de su sobrino Pablo Pedro de Alcántara¹⁰, si bien poco tiempo pudo ocuparse del niño, ya que falleció antes del 5 de junio de 1733, fecha en que Pascual Suárez, vecino de Antequera y residente en Madrid, como heredero de su hijo Juan Francisco, otorgó carta de pago a favor de José de Otazo, por 83 pesos y determinados bienes (ropa, alhajas, libros, maderas, etc.) que eran propiedad de su nieto¹¹.

Por lo que respecta a la actividad artística desarrollada, la tenemos documentada entre 1724 y 1730, apareciendo como “maestro ensamblador de retablos”, “del arte de la escultura”, “maestro arquitecto y entallador” y “del arte de la arquitectura”.

En junio de 1725 se presentó al remate para la ejecución del retablo mayor de Santa María la Blanca de Alcorcón pero, aunque su oferta fue la más ventajosa (40.000 reales), finalmente fue adjudicada a José Mollor, por 40.900 reales¹², obra que en 1728 estaba casi acabada, aunque presentaba serios problemas estructurales, ante lo cual sus comisarios pidieron la opinión de otros expertos, si bien José Mollor llegó “a contravenir no sólo la opinión amistosa de Irazusta sino también las valoraciones sobre el asunto exigidas a Cristóbal Suárez”¹³.

Los siguientes contratos que damos a conocer corresponden a los retablos para la ermita de San Isidro de Madrid (1724), la ermita de Nuestra Señora de la Soledad, en Barajas (1725) y para la iglesia del convento de Santa María Magdalena de Madrid (1726).

⁹ APSS, *Libro 22 de difuntos 1729-1734*, ff. 148v-149.

¹⁰ AHPM, Protocolo 14709 (José de Quiñones), ff. 595-596v.

¹¹ AHPM, Protocolo 16465 (Manuel Pérez Cerda), ff. 529-529v. De lo que se desprende de la escritura, Juan Francisco Suárez había dejado a su muerte determinadas deudas, por lo que el 9 de octubre de 1732 se ordenó el embargo de ciertos bienes y dinero que estaban en poder de José de Otazo, auto que fue anulado posteriormente, al tener conocimiento de que su legítimo propietario no era el presbítero, sino su sobrino.

¹² DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José, “Autoría ...”, pp. 150.

¹³ DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José, “Autoría ...”, pp. 150.

Retablo de la ermita de San Isidro, en Madrid, 1724

Los estudios que tratan sobre la ermita la fechan en 1528, cuando el futuro patrón de Madrid todavía no había sido beatificado, a instancias de la emperatriz Isabel, en agradecimiento a que el emperador Carlos I y el príncipe Felipe se habían recuperado de una enfermedad. Asimismo, cuantos se han acercado a la historia del edificio recogen la noticia de su reconstrucción en 1724¹⁴, a expensas de don Baltasar de Zúñiga, marqués de Valero, quien la legó a la sacramental de San Pedro y san Andrés¹⁵ lo que, según Madoz, llevó a que el recinto estuviese “cuidado con el mayor esmero y aseo, como todo lo que está a cargo de las sacramentales á las que siempre haremos la justicia que se merecen por el decoro que dan al culto y á los cementerios”¹⁶.

Sin embargo, prácticamente nada nos dicen de cómo eran dichos retablos ni nombran a los artistas que los realizaron, limitándose a indicar que se encontraban “en el intercolumnio del mayor las efigies de S.Isidro y Sta. Maria de la Cabeza”¹⁷ y que fueron seriamente dañados tras la guerra civil sustituyéndose por los actuales que, en opinión de Tormo, “en nada los superan”¹⁸. Afortunadamente, la localización del contrato¹⁹ de su altar mayor, nos ha permitido conocer algunos datos de interés sobre cómo sería su estructura.

El 22 de julio de 1724, don Pedro Tamayo, mayordomo de don Baltasar de Zúñiga, marqués de Valero y Ayamonte, concertó con el ensamblador Cristóbal Suárez la construcción del retablo mayor de la ermita de San Isidro, ubicada en lo que entonces eran extramuros de la villa de Madrid, “a el otro lado del río Manzanares, entre las dos puenttes que dicen de Toledo y Segovia”.

Diseñado para ser colocado en el testero de la ermita, medía 15 pies de alto hasta la cornisa, cerrándose con un arco de medio punto (que llevaba su altura total hasta los 24 pies) y 18 de ancho, siendo su profundidad de un pie y medio; en el centro se disponía una mesa de altar de siete por nueve pies²⁰.

No precisa el contrato el material que debía utilizar Cristóbal Suárez, pero suponemos que se trataría de madera de pino, que es la empleada en los otros retablos que

¹⁴ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel, *Guía de Madrid* (1876), Madrid, Ábaco, 1976, pp. 323. Adelanta la fecha de construcción a 1721.

¹⁵ MONLAU, Pedro Felipe: *El amigo del forastero en Madrid y sus cercanías o Madrid en la mano* (1850), Madrid, Trigo, 1996, pp. 382

¹⁶ MADDOZ, Pascual, *Madrid. Audiencia, provincia, intendencia, vicaria, partido y villa* (1848), Madrid, Giner, 1981, pp. 410.

¹⁷ MONLAU, Pedro Felipe, *El amigo ...*, pp. 382.

¹⁸ TORMO Y MONZO, Elías, *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, Instituto de España, 1985, pp. 229.

¹⁹ AHPM, Protocolo 15149 (Pedro del Campillo), ff. 339-340.

²⁰ Las medidas actuales serían 4'20 (hasta la cornisa, y 6'72 m. hasta el medio punto) x 5'04 x 0'42 m. para el retablo, y 1'96 x 2'52 m. para el altar.

damos a conocer. Las partes lisas debían cubrirse de barniz azul, mientras que las tallas, niños y nubes que lo adornaban y que figuraban en el diseño dado por el entallador al comitente, estarían dorados de mate bruñido.

La obra tenía que estar concluida en el plazo de cuatro meses, es decir, antes del 22 de noviembre de 1724, concertándose su precio en 15.000 reales de vellón y, aunque la obligación únicamente fue firmada por Cristóbal Suárez, suponemos que colaboró con el dorador de mate Domingo Martínez²¹ que, precisamente, fue uno de los testigos del contrato.

Retablo de la ermita de Nuestra Señora de la Soledad, en Barajas (Madrid), 1725-1726 (Il. 1²² -3).

La ermita de Nuestra Señora de la Soledad fue construida en el siglo XVII, al parecer a instancias del marqués de Corralejos, en agradecimiento a que un pariente suyo había salido ileso tras un percance sufrido por el carruaje en el que viajaba, al desbocarse los caballos que lo conducían²³.

El 21 de julio de 1725, don Luis Manuel de Quiñones²⁴, escribano del Bureo de la casa del Rey, capitular por el estado noble de la villa de Barajas, concertaba la construcción del retablo²⁵ que debía adornar la ermita de Nuestra Señora de la Soledad de dicha villa con Cristóbal Suárez, quien dijo ser “del arte de la escultura”, y con el dorador Sebastián López²⁶.

²¹ Aunque la mayoría de las noticias se refieren a su actividad como dorador de mate, tenemos un documento, fechado el 19 de septiembre de 1727, en el se dice que era pintor (ADM, Expedientes matrimoniales, Caja 3776, 135); sin embargo, no hay que confundirlo con el pintor sevillano, ya que en este caso se trata de Domingo Martínez, natural de Madrid y casado con Antonia Ruiz, que vivió en la calle del Ave María, muy cercana al domicilio de Cristóbal Suárez (ADM, Expedientes matrimoniales, Caja 3581, 130). En cambio, quizá pudiera tratarse de la persona que el 12 de julio de 1724 actuó como testigo en el poder que Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera otorgaron a favor de varios procuradores para que elevasen al Consejo de Castilla la protesta de un grupo de pintores sobre el nombramiento de tasadores oficiales (SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma, *El pintor Francisco Zorrilla y Luna (1679-1747)*, Tesis doctoral, (inédita), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016, 1161).

²² En el retablo no aparecen las tallas de *Nuestra Señora de la Soledad* y *Jesús Nazareno*, por haberse trasladado a la parroquia de San Pedro de Barajas, con motivo de la celebración de la Semana Santa.

²³ Al parecer, no se conserva documentación relativa a la ermita anterior a la fundación de la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad, a mediados del siglo XX.

²⁴ Ante la coincidencia de apellidos con dos de las personas que figuran en su testamento, cabe pensar que le encargaran la obra porque el comitente tuviera una relación previa con el artista.

²⁵ AHPM, Protocolo 14740 (Domingo Baeza), ff. 59-61.

²⁶ Sebastián López nació en Cañizar (Guadalajara) hacia 1670 y llegó a Madrid hacia 1694; viudo de Teresa Torres, el 24 de abril de 1704 se abrió el expediente para su matrimonio con Teresa Delgado, actuando como testigo el dorador de fuego Juan Gabriel (ADM, Expedientes matrimoniales, Caja 3492, 42). Por lo menos desde 1739 fue dorador de mate del Rey (ADM, Expedientes matrimoniales, Caja 3955, 55) y, pocos años después de ocuparse del retablo de Barajas, realizó el del altar mayor de la iglesia de San Felipe el Real, por el que el 25 de enero de 1730 firmó la carta de pago y finiquito correspondiente.

Varias fueron las trazas que diferentes maestros dieron para dicho retablo, siendo elegidas las de Cristóbal Suárez. De los dos diseños que el maestro realizó, se optó por el que presentaba columnas estriadas y tres nichos para los que debía tallar dos esculturas, de cuerpo entero, de *Cristo con la cruz a cuestas* y de *Santa Elena*, reservando el central a *Nuestra Señora de la Soledad*, titular del santuario.

Como podemos apreciar en las imágenes que insertamos, el retablo ocupa el altar mayor, adaptando sus formas para recoger el camarín, abierto tras el nicho central, así como las puertas que conducen a esta dependencia; está estructurado en tres calles, separadas por columnas estriadas, utilizando este último elemento también como cierre lateral. Los adornos que presentan estos soportes se han añadido en una restauración posterior, al igual que otros elementos decorativos y el cuadro, una reproducción del *Entierro de Cristo* de Caravaggio; suponemos que este espacio estaría ocupado por un relieve de ángeles y nubes, semejante a lo realizado en la ermita de San Isidro.

Lamentablemente, ninguna de las tallas señaladas se ha conservado, habiéndose sustituido por otras, modernas, de *Nuestra Señora de la Soledad*, *Jesús Nazareno* y *Santa Rita*.

Cristóbal Suárez se comprometió a realizar todo el trabajo en madera de pino de Valsaín, debiendo estar concluido en el plazo de un año, es decir, antes del 21 de julio de 1726, y la obra se ajustó en 14.000 reales de vellón (11.000 por el retablo y 3.000 por las dos tallas), 6.000 que recibiría tras haberse reconocido el trabajo por los artífices que el comitente señalase y, los restantes, una vez colocado en la ermita.

Por lo que respecta al dorado, Sebastián López se comprometió a tenerlo terminado antes del 21 de noviembre de 1726, por un precio de 15.000 reales de vellón, debiéndose ocupar asimismo del estofado de las imágenes. No obstante, su trabajo quedaba supeditado a la existencia de fondos, ya que dependía de las limosnas que se hubiesen recogido pues, en caso de que no alcanzasen a pagar el total de 29.000 reales a que ascendía el total del encargo, habían acordado que se colocase en blanco, quedando pendiente su dorado hasta que se hubiese recabado la cantidad necesaria para ello, resultando curiosa la salvedad recogida en el contrato de que, en este caso, para compensar el perjuicio de tenerse que desplazar a Barajas, el comitente se obligaba a proporcionar casa y cama a los oficiales que fuesen a realizar este trabajo, así como a poner a su disposición una mujer para que les preparase la comida.

Sin embargo, sin que se indiquen los motivos del retraso, los plazos concertados no se cumplieron, y hasta principios de septiembre de 1729 el retablo no se colocó en el altar mayor de la ermita; pensamos que las razones pudieron deberse a que se optó por dejarlo en Madrid, a la espera de poder asumir el coste de su dorado, en lugar de incrementarlo con el gasto ocasionado por el desplazamiento a Barajas del taller del dorador.

Tampoco la forma de pago se ajustó a lo pactado, pues sabemos que en un primer momento Cristóbal Suárez recibió 3.000 reales de mano de Gregorio Maestre, capellán y cura de la iglesia colegial de Barajas, y los 11.000 restantes recibidos en fechas diversas; la razón

de todo ello puede estar relacionada con el fallecimiento de Luis Manuel de Quiñones²⁷, por lo que fue su hijo José Julián, capitular de la villa de Barajas, quien se ocupó de realizar los diferentes pagos y, el 10 de enero de 1730, se otorgó carta de pago y finiquito por el total del trabajo²⁸; asimismo, en este documento se hace hincapié en que José Julián de Quiñones también había pagado el transporte del retablo desde Madrid a Barajas, así como las obras de albañilería para asentarlo correctamente en el altar mayor de la ermita, ajustándolo al camarín que se había construido. Fueron testigos de la escritura el presbítero Juan Francisco Suárez, hermano de Cristóbal, el tallista José de Otazo y Matías Ramón.

Por último, queremos señalar que, según información recibida por los responsables del santuario, con motivo de la restauración del retablo en el año 2003, encontraron la fecha de “1756” grabada en la parte posterior de uno de los medallones que lo adornan. Al no estar actualmente visible, no podemos asegurarlo, si bien pensamos que puede tratarse de un error en la lectura de la tercera cifra, y que la inscripción realmente recoja el año de su ejecución, “1726”.

Retablo del convento de Santa María Magdalena, en Madrid, 1726

El convento de madres agustinas de Santa María Magdalena se ubicaba en la manzana comprendida entre las calles de Atocha, San Sebastián y la Magdalena, tratándose de una construcción de la segunda mitad del siglo XVI, después de que, en 1569, el beato Alonso de Orozco, prior de San Felipe el Real, obtuviera la licencia papal que permitía la fundación del monasterio²⁹.

Tras las leyes desamortizadoras, el edificio fue derribado en 1836, pasando las religiosas al convento de la Concepción Jerónima; sobre su solar se pensó construir un teatro para, finalmente, dedicarlo a viviendas particulares. Apenas si hay referencia a los objetos artísticos que pudiera atesorar, “poco notables”, en palabras de Mesonero Romanos³⁰, calificativo que, de lo que se desprende de la documentación localizada, lógicamente, no podemos compartir.

El 19 de noviembre de 1726 el representante del arzobispado de Toledo decretaba la licencia³¹ por la que se autorizaba al convento de madres agustinas de Santa María Magdalena a sustituir el retablo del altar mayor de su iglesia, atendiendo a lo solicitado en el memorial remitido por su priora. Tras haber pedido a diversos arquitectos que presentasen sus diseños, fue elegido el realizado por Cristóbal Suárez, por lo que el 12 de diciembre

²⁷ El último documento protocolizado por este escribano es del 22 de noviembre de 1725.

²⁸ AHPM, Protocolo 16469 (Juan Domínguez Cacho), ff. 63-64r.

²⁹ GEA, María Isabel, *Guía del plano de Teixeira (1656)*, Madrid, La Librería, 2006, pp. 330.

³⁰ MESONERO ROMANOS, Ramón de, *El antiguo Madrid. Paseos históricos-anecdóticos por las calles y casas de esta villa* (1861), San Fernando de Henares, Trigo, 1995, pp. 154.

³¹ AHPM, Protocolo 14614 (Francisco García), ff. 274-287r.

firmaba el preceptivo contrato con la comunidad de religiosas, por el que conocemos que se trataba de una obra realmente importante, tanto por su tamaño, como por el trabajo de escultura y talla que lo adornaba, así como por el prestigio de las diferentes personas que aparecen vinculadas con el encargo.

No obstante, el retablo finalmente construido no siguió por completo el boceto de Cristóbal Suárez sino que se introdujeron modificaciones, tanto en el momento de firmarse las cláusulas del contrato, como posteriormente, para adaptarlo a los deseos de las madres agustinas; de esa forma, por ejemplo, se suprimieron las imágenes de las dos *Virtudes* que aparecían en el arranque de las columnas o las tallas que las adornaban y el relieve de *Santo Tomás de Villanueva*, modificándose también el cerramiento del retablo para que, en lugar de aparecer en él el *Padre Eterno*, se pusiese el *Espíritu Santo*.

Con una altura de 49 pies (13,72 m.), se extendía hasta alcanzar la reja que separaba la nave de la iglesia, si bien la Comunidad subrayaba la importancia de que se pusiese lo más pegado posible a la pared para dejar libre el presbiterio, de forma que quedase espacio sobrado en las grandes celebraciones, estableciendo que, desde la mesa de altar a las gradas, tendría que dejarse más de nueve pies libres; sobre un pedestal de mármol negro de las canteras altas de San Pablo, con embutidos de mármol o alabastro blanco, se levantaba la estructura, que debía realizarse con maderas procedentes de los pinares de Cuenca o de Valsaín, limpias y sin nudos, exigiéndose que para ensamblar las diferentes piezas se utilizasen gárgolas, lazos, espigas, etc., evitando en lo posible el uso de clavos. El acceso a la sacristía debía tener una altura de siete pies, con una luz de diez y un tabique de medio pie de grosor³².

Si bien resulta un tanto aventurado intentar discernir cómo fue dicho retablo, gracias a las detalladas descripciones de las cláusulas del contrato, pensamos que estaría distribuido en cinco calles, separadas y enmarcadas por seis columnas estriadas³³, de orden compuesto, lisas y sin adorno, haciéndose hincapié en que deberían ser semejantes a las de los retablos del Colegio Imperial y del convento de la Santísima Trinidad, mientras que el pedestal, cornisas, friso y arquitrabe sí estaría tallado con adornos diversos.

En la calle central se situaría el “transparente de la custodia”, en las siguientes habría cuatro hornacinas en las que estarían, en dos niveles, las imágenes de *San Agustín aplastando la heregía* y la de su madre *Santa Mónica* (en la parte inferior) y, en la superior, los dos santos ermitaños, *Santa María Magdalena* y *San Guillermo*, mientras que en las laterales se dispondrían las efigies de Evangelistas, ángeles y mancebos, rematando el conjunto un relieve con el *Espíritu Santo*.

Durante el tiempo concedido a Cristóbal Suárez para la ejecución del retablo, las religiosas deberían hacer frente a las obras precisas en el presbiterio para poder acomodarlo

³² (1,96 x 2,80 m), siendo el grosor del tabique de 14 cm.

³³ Inicialmente estaba previsto que, las de los extremos sólo fuesen medias columnas pero, finalmente, se decidió levantarlas como el resto.

correctamente, bajando su altura para que quedase únicamente con tres peldaños más la tarima donde se ubicaba la mesa de altar, y abriendo el acceso a la sacristía.

El plazo establecido para la realización del trabajo era de ocho meses, es decir, debía estar concluido antes del 12 de junio de 1728, si bien cualquier defecto detectado, o que impidiese que el dorado se hiciese correctamente, tendría que ser subsanado por cuenta del propio Cristóbal Suárez, extendiéndose la garantía durante el año siguiente a haberse instalado. Por todo ello, percibiría un total de 64.000 reales: 16.000, a la firma del contrato, para que pudiese comprar la madera necesaria; el 12 de septiembre de 1727 se le entregarían otros 16.000, fecha en que debería estar hecha la mitad de la obra (incluido el pedestal de mármoles), otros 16.000 a la finalización del trabajo y, el resto, dos meses después de haberse concluido, una vez se hubiera reconocido que estaba hecho a satisfacción de la Comunidad. Además, se le entregaría la custodia (incluyendo la pintura del manifestador) y las gradas de madera dorada, procedentes del retablo anterior, una vez que se hubiese desmontado, si bien las madres agustinas conservaban las pinturas que lo adornaban, a excepción de la ya citada.

Lógicamente, ante un presupuesto tan importante, las religiosas exigieron que el maestro presentase un fiador, y fue don Manuel de Miranda y Testa, caballero de Santiago y contador del Rey en la real Junta de aposento quien lo avaló, lo que lleva a pensar que el prestigio de Cristóbal Suárez era notorio, pues apenas unos años después de su llegada a la Corte se había granjeado la confianza de un personaje de rango tan elevado.

También fue importante la persona que las religiosas señalaron para el reconocimiento del retablo, don Pedro de Ribera que, ese mismo año de 1726, había sido nombrado maestro mayor de las obras y fuentes de Madrid, quien tuvo que verificar que se había cumplido con todo lo establecido en la escritura contractual, siendo de prever que su opinión fue satisfactoria dado que, el 12 de noviembre de 1728, Cristóbal Suárez otorgó carta de pago³⁴ y finiquito a favor de la Comunidad por el importe que quedaba pendiente de percibir, que había sido incrementado en 3.000 reales, para compensar el exceso de madera ocasionado por levantar las medias columnas inicialmente pensadas, así como por el trabajo adicional de tallar el nicho donde se ubicaba la talla de *Santa María Magdalena* para que formase una gruta.

Un último aspecto que debemos tratar se refiere a quién pudo ser el escultor que realizó las tallas de las principales imágenes, las de los cuatro nichos principales, así como las de los Evangelistas, ángeles y mancebos. La cláusula 15^a del contrato establece que “dichas efigies prinzipales y no prinzipales sean ejecutadas de mano de don Pablo González” pero, previendo que, por problemas de salud, no pudiera realizarlas, se indicó que “a falta, o por fallecimiento de éste, sean de otro igual artífize”.

El fallecimiento, el 2 de febrero de 1727, de Pablo González Velázquez, impidió que fuese él quien realizase el trabajo, por lo que debemos preguntarnos quién le sustituyó.

³⁴ AHPM, Protocolo 14615 (Francisco Garcia), ff. 217-220r.

Indudablemente, las religiosas exigirían que fuese un artista de reconocido prestigio por lo que, revisando la nómina de escultores activos en Madrid en este momento, encontramos dos personas con el nivel demandado: Juan de Villanueva quien, a la muerte de Pablo González, se ocupó de concluir el retablo de San Felipe el Real³⁵, por lo que su participación sería del agrado de la comunidad agustina, y Juan Alonso de Villabrille y Ron, que en estos años colaboró con Pedro de Ribera realizando las imágenes del puente de Toledo y de la fachada del Hospicio³⁶, por lo que quizá el maestro mayor, a quien se había encomendado el reconocimiento del retablo, hablase a favor suyo para que le encargasen este trabajo.

No podemos inclinarnos por uno u otro escultor ya que, examinadas las obras que se conocen de ambos artistas, no hemos localizado ninguna que corresponda a las descritas para el retablo, por lo que cabe pensar que, de conservarse, figuren como anónimas o estén atribuidas a otro autor.

³⁵CRUZ YABAR, Juan M^a, "Hallazgo de una obra de Pablo González Velázquez en el Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* (Madrid), 27-28 (2009-2010), pp. 173-181.

³⁶Además, les unían relaciones de parentesco, puesto que Jerónima Gómez, la mujer de Juan Alonso Villabrille, estuvo casada en primeras nupcias con Juan Vicente de Ribera, hermano de Pedro quien, junto a su padre Juan de Ribera, testificaron en el expediente de su matrimonio, el 8 de mayo de 1715 (ADM: Expedientes matrimoniales, Caja 3615, 20).



IL. 1: Retablo de la ermita de N.S. de la Soledad (Barajas)



IL. 2 y 3: Detalles del retablo de N.S. de la Soledad (Barajas)

PAOLO UCCELLO Y EL FRESCO DEL RELOJ DE LA CATEDRAL DE FLORENCIA (1444): INDAGACIONES Y NUEVAS APORTACIONES

Mónica Serrano Seguí* , *Universidad Complutense de Madrid*

Mon.serrano.segui@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Los años treinta del Quattrocento anunciaban y ponían fin al periodo de construcción de la cúpula de Santa Maria del Fiore, inaugurando así una nueva etapa dedicada a la ornamentación en sentido renacentista de la catedral gótica¹. De esta iniciativa surgieron proyectos como la Sacristía de las Misas, el coro de Brunelleschi – sustituido en el s. XVI por el de Baccio Bandinelli –, las cantorías de Luca della Robbia y Donatello, las dos terracotas vidriadas con la Resurrección y la Ascensión de Cristo de Luca della Robbia y las vidrieras para los óculos del tambor de la cúpula y las tribunas, encargadas a varios artistas activos en la Catedral².

* “Dedico este estudio al profesor Don José Manuel Cruz Valdovinos, pues su conocimiento e infinita capacidad para transmitirlo han sido el origen de mi pasión por el arte florentino del Quattrocento. Por otro lado, deseo agradecer a aquellas personas que me han ayudado durante su realización: en particular a Lorenzo Fabbri, responsable del Archivo de la Opera del Duomo; a mi directora de tesis doctoral, María Teresa Cruz Yábar; a mi madre, Mónica Seguí González, al profesor Carlos Sainz de la Maza y a los historiadores del arte Cloe Cavero de Carondelet, Cecilio Sánchez – Robles López y Giovanni Serafini, por sus atentas lecturas e inteligentes sugerencias. Por último, agradezco al Archivo Fotográfico de la Opera de Santa Maria del Fiore y al Archivo Histórico del Ayuntamiento de Empoli por la concesión de las imágenes.”

¹ Este importante periodo finaliza alrededor de 1446, coincidiendo con la muerte de Brunelleschi y con el nombramiento de Antonino Pierozzi como arzobispo de la ciudad. A partir de ese momento la iglesia empezará a funcionar verdaderamente como tal. Véase FABBRI, Lorenzo, «Culmen templi: Antonino Pierozzi a Santa Maria del Fiore» en CINELLI, Luciano; PAOLI, Maria Pia (a cura di), *Antonino Pierozzi OP (1389-1459). La figura e l'opera di un santo arcivescovo nell'Europa del Quattrocento; (Atti del Convegno internazionale di studi storici, Firenze, 25-28 novembre 2009), Memorie domenicane* (Firenze), 43 (2012), pp. 495-508.

² Véase ACIDINI LUCHINAT, Cristina, «Quarantaquattro vetrate d'artista, un tesoro del Rinascimento in Duomo» en VERDON, Timothy (a cura di), *I tesori di Piazza del Duomo*, Firenze, Centro Di, 1997, pp. 41-66; HAINES, Margaret, *The "Sacrestia delle Messe" of the Florentine cathedral*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1983; SMITH, Christine; LEBLANC, Jude, *Retrospection: Baccio Bandinelli and the Choir of Florence Cathedral*, Cambridge, Harvard University Graduate School of Design, 1997, pp. 47-51; GENTILINI, Giancarlo (a cura di), *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata* (Fiesole, Basilica di Sant' Alessandro 29 maggio – 1 novembre 1998), Firenze, Giunti, 1998.

Del mismo modo, la Opera de Santa Maria del Fiore encargó algunas obras de índole cívico-celebrativa para disponer en las naves laterales. Ejemplo de ello resultan los retratos ecuestres de los *condottieri*: el primero, el de John Hawkwood, conocido en Italia como Giovanni Acuto, llevado a cabo por Paolo Uccello en 1436 y el segundo de Niccolò da Tolentino, realizado veinte años más tarde por Andrea del Castagno.

Por otra parte, los *Operai* del Duomo consideraron necesario completar el ornamento de la fachada interna, que en torno a 1300 ya contaba con el mosaico de la Coronación de la Virgen, atribuido a Gaddo Gaddi³ y desde 1405 con la vidriera de la Asunción, comisionada a Lorenzo Ghiberti. A este propósito se suma la decoración al fresco de Paolo Uccello para el reloj de la catedral, que se analizará detenidamente a continuación⁴.

LA DECORACIÓN AL FRESCO DEL RELOJ DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DEL FIORE

El 23 de marzo de 1432, los *Operai* de Santa Maria del Fiore solicitaban información al embajador florentino de Venecia, Piero Beccanugi, acerca de un tal Paolo di Dono (Paolo Uccello) de *Florentia*, el cual había trabajado en Venecia como mosaicista en la catedral de San Marcos, realizando una figura de san Pedro, colocada bajo un reloj, en la parte exterior de la iglesia⁵. A los *Operai* urgía concretamente conocer el grado de maestría del artista, obtener una estimación del precio y a ser posible, recibir alguna muestra de ello: «[...] *utrum bene laboravit prefatam figuram et cuius est in civitate Venetiarum extimationis et pretii et an de vitreis potest haberi et reperiri et cuius pretii sunt [...]*»⁶.

La respuesta a tal petición debió resultar satisfactoria, pues Paolo di Dono pronto se encontró trabajando para la Catedral en la ejecución de la figura ecuestre del *condottiero*

³ Para el estudio de otra posible atribución, véase: MONCIATTI, Alessio, «L'Incoronazione della Vergine nella controfacciata della cattedrale di Santa Maria del Fiore e altri mosaici monumentali in Toscana», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* (Florenz), 43. Bd., H. 1(1999), pp. 14-48.

⁴ Paolo Uccello lleva a cabo la decoración al fresco mientras Angelo di Niccolò monta el primer mecanismo. Para el estudio de los sucesivos mecanismos del reloj véase: GIORGETTI, Renzo, « L'orologio della cattedrale di Santa Maria del Fiore», *Bollettino della Società di Studi Fiorentini* (Firenze), 6 (2000), pp.17-22; BIGI, Luigi; MUREDDU, Mario, *L'orologio nel Duomo di Firenze: l'unico al mondo che segna l'ora italiana*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 2008.

⁵ Paolo Uccello inició su estancia en Venecia en los últimos meses de 1425, según POGGI, Giovanni, «Paolo Uccello e l'orologio di S. Maria del Fiore», en *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze, Olschki, 1933, p.328.

⁶ POGGI, Giovanni; HAINES, Margaret (ed.), *Il Duomo di Firenze*, Firenze, Edizioni Medicea, 1988, vol I, p. 147, doc. 773. En mi traducción: « [...] si ha trabajado bien en dicha imagen y cuán apreciado es en Venecia y cuanto se hace pagar, y si se pueden obtener y mandar algunos vidrios y a qué precio [...]».

Giovanni Acuto⁷. Pasaría poco tiempo hasta que la Opera de Santa Maria del Fiore le encargara nuevas obras⁸.

Según la documentación conservada en el Archivo de la Opera, el 22 de febrero de 1443 (1444 según el calendario gregoriano⁹), Paolo di Dono di Paolo Uccello recibía 40 liras «*pro suo magisterio rerum factarum pro oriulo*»¹⁰ y el 2 de abril del mismo año, 10 liras más por la realización de la estrella dorada – manecilla del reloj – y por la elaboración del fondo central en color azul:

*Paulo Doni Ucelli, pictori, l. X fp. sunt pro petiis 125 auri pro dorando stellam oriuli et pro dorando unam pallam in punta razi et pro remuneracione sui laboris in mictendo d'azuro campum ubi manet stella*¹¹.

A su vez, Giorgio Vasari, en la segunda edición de *Las Vidas*, mencionaba brevemente la actividad de Uccello en relación al reloj:

Fece nel medesimo tempo [del Giovanni Acuto] e nella medesima chiesa [Santa Maria del Fiore], di colorito, la sfera dell'ore sopra alla porta principale dentro la chiesa, con quattro teste ne' canti colorite in fresco¹².

⁷ Tal monumento funerario debía sustituir uno anterior con el mismo asunto. Uccello terminó su encargo en junio de 1436, no obstante, un mes más tarde, los *Operai* solicitaron algunas modificaciones, concluyendo así en agosto del mismo año. Véase MELLI, Lorenza, «A new investigation on the preparatory drawing for the Equestrian Monument to John Hawkwood by Paolo Uccello: its genesis and relationship with the fresco», en VEROUGSTREATE, Hélène; VAN SCHOUTE, Roger (coords.), *La Peinture dans les Pays-Bas au 16e siècle*, Leuven, Peeters, 1999, pp. 261-272.

⁸ Algunos estudiosos consideran que su maestro, Lorenzo Ghiberti, le habría recomendado para trabajar en la Opera del Duomo, pues tras seis años fuera de Florencia estaría buscando comitentes. Véase: CAMPOREALE, Elisa, «Telling time in Florence Cathedral: the frescoed clock by Paolo Uccello and coeval Tuscan public clocks», *Interfaces* (Paris), 19/29 (2002), p. 203.

⁹ Según el calendario florentino, el año no finaliza el 31 de diciembre sino el 24 de marzo, nueve meses antes de la Navidad. Dicho calendario estuvo en uso durante la Edad Media y casi todo el Renacimiento, hasta la adopción del calendario gregoriano en 1582.

¹⁰ POGGI, Giovanni; HAINES, Margaret (ed.), *Il Duomo...*, vol. II p. 162, doc. 2238. En mi traducción: «por su trabajo en el reloj».

¹¹ POGGI, Giovanni; HAINES, Margaret (ed.), *Il Duomo...*, vol. II p. 162, doc. 2240. En mi traducción: «a Paolo di Dono Uccello pintor liras 10 de florines pequeños: son por 125 piezas de oro para dorar la estrella del reloj y la bola sobre la punta del rayo y como compensación por su trabajo por pintar de azul el campo en el cual se encuentra la estrella».

¹² VASARI, Giorgio; MILANESI, Gaetano (a cura di), *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, vol. II, Firenze, Sansoni, 1878, pp. 212-213. Traducción tomada de: FERNÁNDEZ, Guillermo, *La vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos escritas por Giorgio Vasari*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1996 («Nuestros Clásicos», 74), p.177: «Al mismo tiempo en la misma iglesia hizo, a colores, la esfera de las horas sobre la parte interna de la puerta principal, con cuatro cabezas en los respectivos ángulos, coloreadas al fresco». Aunque Vasari mencione esta obra como contemporánea a la del Acuto, los documentos citados confirman que el reloj no fue concluido hasta febrero-abril de 1444.

Respecto al módulo compositivo, un círculo inscrito en un cuadrado con cuatro cuadrados menores en cada esquina, éste se remonta a la tradición clásica y a los estudios geométricos euclidianos, mantenidos durante la Edad Media en Europa y en otras áreas geográficas¹³. Del mismo modo, el círculo – forma geométrica asociada al cielo, *cerchio celeste*¹⁴– es junto al cuadrado – geometría de la Jerusalén celestial¹⁵ –, el fundamento de la arquitectura sagrada. El primero, sin principio ni fin, representa a Dios en su infinitud y perfección simbolizando la actividad divina del cielo que regula la vida en la tierra, y el segundo, delimitado en sus cuatro extremos, siendo base estable y finita, se asocia a la tierra y también al hombre.

Varios investigadores, entre éstos Cecilia Frosinini y Elisa Camporeale, sostienen que la idea de construir el reloj se debe a Filippo Brunelleschi, a quien Vasari y Manetti atribuyen una gran pasión por los relojes.¹⁶ En este sentido, Umberto Baldini ha relacionado las cuatro molduras pintadas en los ángulos con la arquitectura del Palagio di Parte Guelfa y con la Capilla Pazzi¹⁷. No obstante, si dicha hipótesis fuera cierta, suponemos que las aportaciones de Uccello debieron ser considerables, sobre todo teniendo en cuenta su amistad con Manetti, Donatello y con el mismo Brunelleschi, así como su conocimiento profundo de *De Pictura*, tratado de Leon Battista Alberti publicado en 1435.

¹³ Para mayor información acerca de la composición geométrica del fresco, véase: BOTTICELLI, Guido; GIOVANNONI, Sabino, «L'orologio di Paolo Uccello nel Duomo fiorentino», *Critica D'Arte* (Firenze), 44 (1979), pp. 177-181.

¹⁴ Véanse las connotaciones de la palabra *cerchio* en la obra de Dante: MARIANI, Andrea, «Cerchio» en *VV.AA., Enciclopedia Dantesca*, vol. I, Roma, Treccani, 1970.

¹⁵ Apocalipsis 21, 16-17: «La ciudad se halla establecida en cuadro, y su longitud es igual a su anchura; y él midió la ciudad con la caña, doce mil estadios; la longitud, la altura y la anchura de ella son iguales».

¹⁶ Véase FROSININI, Cecilia, «Testimonianze pittoriche e di arredo tra Duecento e Quattrocento», en ACIDINI LUCHINAT, Cristina (a cura di), *La Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, vol. II., Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1995, p. 204; CAMPOREALE, Elisa, «Telling time...», pp.216-219. Se ha de mencionar que, recientemente, Mario Fondelli ha podido atribuir mediante fuentes documentales el reloj mecánico del Palazzo dei Vicari de Scarperia a Brunelleschi. Véase: FONDELLI, Mario; BALDINI, Umberto, *Gli orioli meccanici di Filippo di ser Brunellesco Lippi - L'orologio dipinto da Paolo Uccello nel Duomo fiorentino*, Firenze, Le lettere, 2000.

¹⁷BALDINI, Umberto, «L'orologio dipinto da Paolo Uccello nel Duomo fiorentino: nuovi studi e precisazioni per la sua lettura» en FONDELLI, Mario; BALDINI, Umberto, *Gli orioli meccanici...*, pp. 60- 68.

Sobre la influencia de la arquitectura de Brunelleschi y del reloj de Paolo Uccello en Neri di Bicci véase: SANTI, Bruno, «Pittura 'minore' in Santa Trinita: da Bicci di Lorenzo a Neri di Bicci», en MARCHINI, Giuseppe; MICHELETTI, Emma (a cura di), *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1987, pp. 132-142; RIZZO, Anna Padoa, *Paolo Uccello: catalogo completo*, Firenze, Cantini, 1991, p. 86; CAMPOREALE, Elisa, «Telling time...», p. 209. En cuanto a la influencia del reloj de Paolo Uccello en composiciones de otros artistas, véase: PUDELKO, Georg, «The early works by Paolo Uccello», *The Art Bulletin*, 16 (1934), p. 237.

Amò Paulo, se bene era persona stratta, la virtù degli artefici suoi, e perché ne rimanesse a' posterì memoria, ritrasse di sua mano in una tavola lunga cinque uomini segnalati, e la teneva in casa per memoria loro: l'uno era Giotto pittore, per il lume e principio dell'arte, Filippo di ser Brunelleschi il secondo, per l'architettura, Donatello per la scultura, e se stesso per la prospettiva et animali, e per la matematica Giovanni Manetti suo amico, col quale conferiva assai e ragionava delle cose di Euclide¹⁸.

En cuanto a la ubicación del reloj¹⁹, éste habría de ocupar, dentro de la fachada interna y coincidiendo con la nave central, el espacio intermedio entre el mosaico de la Coronación de la Virgen y el gran rosetón de la Asunción. Generalmente, en las catedrales del gótico europeo suele encontrarse, en esta posición, un rosetón de menor tamaño que el principal; no obstante y en consonancia con el gusto del gótico italiano²⁰, se opta por evitar abrir otro vano y dar la posibilidad de generar decoraciones de tipo mural.

Algunos especialistas afirman que la composición geométrica del reloj podría sugerir la forma del rosetón ausente²¹. Si se considera el proyecto de Arnolfo di Cambio²², se ve que habría tenido poco sentido introducir otro vano en la fachada del edificio, lo que además habría generado un ritmo más monótono y repetitivo. En virtud de este hecho, resulta pertinente la teoría elaborada por Cecilia Frosinini, según la cual se habría preferido introducir otro elemento con una función distinta pero que, a su vez, fuera decorativo²³ [ILUSTRACIÓN 1].

¹⁸ VASARI, Giorgio; MILANESI, Gaetano (a cura di), *Le vite ...*, pp. 215-216. Traducción tomada de FERNÁNDEZ, Guillermo, *La vida de...*, pp.179-180: «Aunque era un hombre huraño, Paolo amó y admiró la virtud de nuestros artífices, y a fin de que los hombres venideros guardasen perpetua memoria de ellos, retrató en una larga tabla a cinco de los más señalados: al pintor Giotto, por ser la luz y principio del arte; al arquitecto Filippo Brunelleschi; al escultor Donatello, así mismo, por la perspectiva y la pintura de animales, y a su amigo Giovanni Manetti, matemático con el cual razonaba a menudo acerca de las cosas de Euclides».

¹⁹ El informe de restauración de 1965 establece que el reloj posee una superficie total pintada de 44,9 m² (6,70 m. por lado): la esfera circular con las horas presenta una superficie de 27 m² y un diámetro de 5,87 m., mientras cada una de las esquinas, donde se disponen las cabezas de hombre, 4,47 m² cada una. Véase: ARCHIVIO DELL'OPERA DI SANTA MARIA DEL FIORE, Corrispondenza 1962-1966, fasc. 4, perizia di spesa n. 42, «Restauro all'orologio affresco del Duomo di Firenze da imputare sul cap. 317 dell'Es. Finanziario 1963/64».

²⁰ El gótico italiano se muestra reticente a vaciar los muros en demasía, no sólo por cuestiones estéticas, pues se prefiere la decoración mural, sino por una razón práctica; visto que el clima es más cálido que en el norte de Europa, los muros permiten mantener el interior fresco durante la estación estival.

²¹ FROSININI, Cecilia, «Testimonianze pittoriche ...», p. 204.

²² Conocemos *grosso modo* el aspecto de la fachada original de la Catedral gracias a un dibujo de Bernardino Poccetti llevado a cabo antes de su desmantelamiento en 1587. Actualmente se conserva en el Archivo dell'Opera di Santa Maria del Fiore una copia del dibujo de Poccetti realizada por Alessandro Nani en el siglo XVII.

²³ FROSININI, Cecilia, «Testimonianze pittoriche ...», p. 204.

Otro hecho que ha de tenerse en cuenta es que en aquella época solían referirse al rosetón con el término *rota* u *ocūlus* y se sabe, gracias a numerosos tratados de iconografía, que dicha *rota* contiene significados relacionados con el Tiempo. Asimismo, el rosetón representa los ciclos del cosmos y es a su vez símbolo de lo eterno: Dios luz, Cristo sol. Por otra parte, si se mencionan el Tiempo y las ruedas, se debe hacer alusión al zodíaco, cuyo nombre en griego significa, precisamente, *rueda de la vida* o *rueda de los animales*²⁴. Es común que un mismo esquema geométrico sea compartido tanto por los zodiacos como por los rosetones, pues su naturaleza simbólica está intrínsecamente vinculada²⁵.

Así pues, es probable que la composición del reloj de Paolo Uccello esté inspirada en la rueda del zodíaco del Baptisterio de San Giovanni (s. XIII)²⁶, que se encuentra alineado con el eje de la nave mayor del Duomo, y cuyo parecido es extraordinario. En el zodíaco de San Giovanni, la rueda con los distintos signos se inserta en un cuadrado, en cuyas esquinas se encuentran clipeos con *simurgs*²⁷, sostenidos a su vez por ocho figuras fantásticas – seguramente tritones. Se puede observar que los compartimentos destinados a albergar tanto las horas, en el caso del reloj, como los signos, en el del zodíaco, poseen una forma común a doble arco, parecida a los pétalos de una rosa²⁸. Además, Umberto Baldini ha sugerido que Paolo Uccello también habría podido ver el zodíaco de San Miniato al Monte (1207) mientras trabajaba en esa iglesia²⁹. Dicho zodíaco, muy similar al del Baptisterio, es a su vez un gnomón que cada año, durante los días cercamos al solsticio de verano, ilumina con

²⁴ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, p. 93.

²⁵ La representación del paso del tiempo a través de la rueda procede de antiguos modelos clásicos y tiene continuidad en la Tardoantigüedad y en la Edad Media. Algunas composiciones a modo de *rota* pueden verse también en los laberintos, muchos de ellos presentes en iglesias medievales. Véase: VILLARD DE HONNECOURT; OMONT, Henri Auguste (ed.), *Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle; reproduction des 66 pages et dessins du manuscrit français 19093 de la Bibliothèque nationale*, Paris, Berthaud Frères, 1906, p. 6, XIV (fol. v^o); CAMPOREALE, Elisa, «Telling time...», p. 209.

²⁶ Véase también: BALDINI, Umberto, «L'orologio dipinto...», pp. 35, 40; CAMPOREALE, Elisa, «Telling time, p. 207; MINARDI, Mauro, *Paolo Uccello*, Milano, 24 Ore Cultura, 2017, p. 251.

²⁷ Símbolo del buen augurio, el *simurg* es un animal mitológico proveniente de Persia, híbrido entre el pavo real y el dragón. Citado en ZANGHERI, Luigi, «I rivestimenti marmorei del San Giovanni e il policromismo orientale», en GURRIERI, Francesco (a cura di), *Il Battistero di San Giovanni. Conoscenza, diagnostica, conservazione (Atti del convegno internazionale, Firenze, 24- 25 novembre 2014)*, Firenze, Mandragora, 2017, p.11.

²⁸ Otro interesantísimo ejemplo ha sido identificado en CAMPOREALE, Elisa, «Telling time...», p. 209. Se trata de un calendario litúrgico, adoptado por la Iglesia entre 532-626, representado en una placa marmórea que se conserva en el Museo Arcivescovile de Rávena. El calendario se dispone en forma de rueda y se encuentra dividido en 19 sectores muy similares a los del reloj de Uccello.

²⁹ BALDINI, Umberto, «L'orologio dipinto...», p. 40. Sin embargo, Lisa Venturini confirma que el nombre de Paolo Uccello aparece por primera vez en San Miniato el 31 de octubre de 1454. Véase: VENTURINI, Lisa, «Paolo Uccello nel chiostro di San Miniato al Monte», *Paragone*, LVI, 3, 59 (2005), p. 7. De todos modos, ello no quita que hubiera visto el zodíaco en la Basílica.

precisión el signo de Cáncer³⁰ [ILUSTRACIONES 2 y 3].

Sin embargo, por más que la rueda de las horas recuerde a la del zodiaco, el reloj de Santa Maria del Fiore no es astronómico sino mecánico y su punto de referencia es el atardecer: la vigésimo cuarta hora. Conocemos numerosos relojes astronómicos, de otras ciudades italianas, como el de la Plaza dei Signori de Padua (1436)³¹ o el de la Plaza de San Marcos de Venecia (1499), que mantienen un esquema compositivo semejante al de la catedral florentina³².

Los *Operai* debieron de insistir en la necesidad de realizar una decoración lo más legible posible para que el reloj no perdiera su función principal, ésta podría ser la explicación por la cual, en el segundo cobro registrado, se le pidió al artista que coloreara de azul el fondo. Los resultados de la restauración, llevada a cabo entre 1963 y 1968 por el *Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza alle Gallerie*, revelaron que bajo el color azul yacía una capa preliminar en verde, lo que habría generado mayor efecto de tridimensionalidad pero, a su vez, habría provocado confusiones al consultar la hora.

Lejos de considerar que uno deba inclinarse por una u otra influencia, es decir por la del rosetón o por la del zodiaco, resulta más coherente, en este caso, pensar en ambos como elementos convergentes, pues tanto el rosetón como el zodiaco se relacionan con el Tiempo y poseen un carácter alegórico similar. Generalmente, los centros de dichos elementos suelen estar presididos por una forma geométrica o figurativa; en concreto, el zodiaco del Baptisterio cuenta con un sol antropomorfo y una frase palíndroma a su alrededor «*en giro torte sol ciclos et rotor igne*»³³. Seguramente dicho sol represente a Cristo, como es habitual en los zodiacos

³⁰ El zodiaco del Baptisterio no funciona actualmente como un gnomón. La primera mención al respecto se encuentra en las *Croniche* de Giovanni Villani, quien sostiene que el zodiaco funcionaba como gnomón gracias a un rayo de sol que penetraba a través de la linterna: VILLANI, Giovanni; PORTA, Giuseppe (a cura di), *Nuova cronica*, vol. I, Parma, Guanda, 1990, p.90. Asimismo Giuseppe Richa y el padre Ximenes en el siglo XVIII compartían esta hipótesis. Véase: RICHA, Giuseppe, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, vol. V, Firenze, Viviani, 1757, pp. XXIV-XXV; XIMENES, Leonardo, *Del vecchio e del nuovo gnomone fiorentino e delle osservazioni astronomiche, fisiche ed architettoniche fatte nel verificarne la costruzione*, Firenze, Stamperia Imperiale, 1757, pp. XVI-XVIII. Varios estudiosos descartan la posibilidad de que haya tenido este tipo de función; otros en cambio justifican el cese de su funcionamiento debido a un supuesto cambio de posición en el pavimento. Véase: GIUSTI, Annamaria, *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, Firenze, Mandragora, 2000, pp. 51-53; ZANGHERI, Luigi, «I rivestimenti...», pp. 12-14. En este sentido, se ha de señalar que en el interior de la catedral de Santa Maria del Fiore se encuentra un importantísimo gnomón realizado por Paolo dal Pozzo Toscanelli en 1475, que aún funciona con precisión.

³¹ El reloj astronómico de la Plaza dei Signori de Padua es posiblemente el más antiguo en su género y el que sirvió de modelo para muchos otros relojes astronómicos del norte de Italia. Seguramente en éste se basa el reloj de San Marcos de Venecia.

³² Para otros ejemplos, véase: CAMPOREALE, Elisa, «Telling time...», pp. 193-197

³³ En mi traducción: «[Yo], el sol, girado por el fuego, hago girar oblicuamente los círculos [las esferas celestes]».

cristianos y en las imágenes de Cristo Cronocrator³⁴ [ILUSTRACIÓN 4].

En el caso del reloj destaca la manecilla central en forma de estrella cometa, que probablemente está relacionada con Cristo y María. Por otra parte, el reloj forma parte de un programa iconográfico preestablecido y de hecho, las imágenes dispuestas en este punto de la pared corresponden al modelo cristológico-mariano; algo que no ha de ser soslayado considerando que Santa Maria del Fiore está dedicada a ambos personajes: *il fiore* es Florencia pero también Cristo, flor de María³⁵: «*Nel ventre tuo si raccese l'amore / per lo cui caldo nell'eterna pace / così è germinato questo fiore*»³⁶.

La manecilla actual del reloj no es la original, fue realizada en ocasión de su restauración. Se sabe que se trataba de una estrella gracias a la documentación hallada por Giovanni Poggi en el Archivo de la Opera del Duomo. Tiene sentido que se tratase de una estrella cometa, pues en el documento del 2 de abril de 1444, al artista se le encargaba dorar una bola para colocarla en la «punta del rayo», lo que en cierto modo indica que uno de los rayos era más largo que los demás. Teniendo en consideración que en aquel mismo año Uccello estaba trabajando en el cartón para la vidriera de la Natividad, en la cual se puede observar la estrella cometa de Belén, y que la representación de este tipo de estrellas era recurrente en sus obras, como en la Natividad de Karlsruhe y en la de la predela de Quarate se decidió optar por una estrella de aspecto parecido³⁷.

Respecto al funcionamiento en sentido antihorario, algunos expertos aseguran que de haberse encontrado en la fachada externa de la catedral, la dirección de la manecilla habría seguido su curso habitual³⁸. Por otra parte, este tipo de relojes mecánicos, muy frecuentes

³⁴ Por otra parte, desde la Antigüedad, los relojes y otros elementos relacionados con el Tiempo han colocado en su centro una imagen del sol, que posteriormente ha adquirido connotaciones cristológicas. Un ejemplo particularmente interesante de este tipo de imágenes lo encontramos en el manuscrito Ms. lat. 7028, París, Bibliothèque Nationale de France, f. 154 r.

³⁵ En cuanto a la documentación relativa a la dedicación de la Catedral véase: GUASTI, Cesare (a cura di), *Santa Maria del Fiore, la costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'Archivio dell'Opera Secolare e da quello di Stato*, Firenze, Tipografia M. Ricci, 1887, pp. 310-311, doc. 464.

³⁶ DANTE ALIGHIERI; CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria (ed.), *Paradiso*, XXXIII, vv.7-9, Milano, Oscar Mondadori, 2009, p. 908. En mi traducción: «En tu vientre se encendió el amor/ gracias a cuyo calor en la eterna beatitud / ha podido germinar esta flor». Para una clave de lectura teológica del título de la Catedral véase: VERDON, Timothy, «Il fiore di Maria: telogia e iconografia in Santa Maria del Fiore» en NERI LUSANNA, Enrica (a cura di), *Arnolfo alle origini del rinascimento fiorentino*, Firenze, Pagliai Polistampa, 2005, pp. 99-107.

³⁷ Del mismo modo se tuvo en consideración la manecilla del reloj del fresco de Sandro Botticelli para la iglesia de Ognissanti, "San Agustín en su estudio" (1481 ca.). Véase: BALDINI, Umberto, «L'orologio...», pp. 42-45; BIGI, Luigi; MUREDDU, Mario, *L'orologio...*, p. 40-41.

³⁸ Alessandro Parronchi afirma que en correspondencia con el reloj de Paolo Uccello podría haber habido otro en la parte externa de la fachada, de ello no se halla ninguna evidencia, por lo que se trata meramente de una hipótesis. Véase PARRONCHI, Alessandro, *Paolo Uccello. Il numero e l'immagine. Collezioni di studi sull'arte classica*, Bologna, Massimiliano Boni Editore, 1974, p.41.

también en las torres de edificios públicos y religiosos, derivan de los antiguos relojes solares, donde debido al giro aparente del sol, lo que en realidad se mueve es la sombra³⁹. Del mismo modo, Elisa Camporeale afirma que no había en la época una regla que estandarizase un modelo para las esferas de los relojes mecánicos ni para la dirección de sus manecillas⁴⁰.

Por último, resulta imprescindible hacer alusión a la importancia que posee el rosetón a nivel formal, ya que en muchas catedrales éste puede marcar la pauta para la elaboración de otras decoraciones de tipo geométrico dentro del edificio. En esta ocasión, se advierte que el esquema compositivo del reloj se repite, con formas más o menos elaboradas, en todo el pavimento de la nave central de la Basílica⁴¹. Además, dicha decoración, de modo casual o intencionado, resulta capaz de subrayar una continuidad de tipo procesional entre el Baptisterio y la Catedral⁴².

REFLEXIONES EN TORNO A LAS CUATRO CABEZAS DISPUESTAS EN LAS ESQUINAS: ¿PROFETAS O EVANGELISTAS?

La esfera en campo azul que muestra la sucesión de las 24 horas en sentido levógiro⁴³ no fue visible hasta después de su restauración⁴⁴. Por el contrario, las cuatro cabezas de

³⁹ BALDINI, Umberto, «L'orologio...», p.40. Por otra parte, Alessandro Parronchi notó que el sentido antihorario del reloj concordaba con el movimiento real del sol. Véase: PARRONCHI, Alessandro, *Paolo Uccello...*, p.41.

⁴⁰ Para ulteriores ejemplos véase: CAMPOREALE, Elisa, «Telling time...», p. 208.

⁴¹ Con el fin de sustituir el pavimento original en *cotto*, en 1500, la Opera del Duomo encargó a Simone del Pollaiuolo, conocido como el *Cronaca*, la realización del actual en mármol inspirado en los clásicos cosmatescos. Los trabajos comenzaron en la zona de las tribunas y del coro y prosiguieron sucesivamente en el resto de las naves, requiriendo un largo periodo de tiempo para su conclusión.

⁴² La línea recta que va desde la fuente bautismal del Baptisterio hasta el coro catedralicio representa el camino metafórico hacia la redención y la salvación. Véase: VERDON, Timothy, *Il Grande Museo del Duomo di Firenze*, vol.II: *Il Nuovo Museo dell'Opera del Duomo*, vol. II, Firenze, Mandragora, p. 39.

⁴³ Giuseppe Richa afirmaba que el 20 de febrero de 1669 el reloj había dejado de funcionar según el modelo de la *ora italica*, es decir, de las 24 horas, por el cual la última hora coincide con el atardecer, en pro del modelo actual de las 12 horas a la francesa. Véase: RICHIA, Giuseppe, *Notizie storiche ...vol. VI*, 1757, p.117. Resulta interesante mencionar que el proyecto para realizar una nueva fachada para la Catedral presentado a la Opera del Duomo por Gherardo Silvani en 1635, y conservado en el *Museo dell'Opera del Duomo*, muestra también una descripción detallada de la fachada interna. Sin embargo, en ésta no aparece el reloj de Uccello sino otro completamente diferente. Este hecho permite hipotetizar que, quizá, ya antes de 1669, se estaba pensando en realizar una nueva decoración. Silvani no muestra el módulo del círculo inscrito en un cuadrado y tampoco coloca círculos en las esquinas. Su decoración presenta, únicamente, una esfera con 24 horas, aunque la distribución de éstas es diferente a la de Uccello. Además, en vez de una estrella, dispone en el centro un astro con rayos ondulantes. Esta imagen puede verse en BEVILACQUA, Mario, *I progetti per la facciata di Santa Maria del Fiore (1585-1645): architettura a Firenze tra Rinascimento e Barocco*, Firenze, Leo S. Olschki, 2015, p. 83, tav. XI.

⁴⁴ La superficie en cuestión se encontraba cubierta por otros dos frescos superpuestos que han permitido su conservación: uno de 1669 de Angiolo Gori, cuando el reloj pasó a señalar las horas en sentido moderno y otro de 1761. Véase: CAMPOREALE, Elisa, «Telling time...», pp. 205, 206, 235.

figuras masculinas con aureolas nunca fueron cubiertas por otras decoraciones, lo que ha permitido que a día de hoy se cuente con mayor cantidad de testimonios y bibliografía al respecto.

No existe un acuerdo sobre la identificación de las cuatro cabezas. Durante mucho tiempo los cuatro personajes fueron identificados como profetas, lo que en cierto sentido tendría su lógica si se ponen en relación con el Campanario adyacente, su decoración escultórica de profetas y sibilas y nuevamente con el factor Tiempo⁴⁵.

Así pues, Georg Pudelko sostuvo esta teoría y relacionó las cuatro cabezas y sus molduras con las figuras veterotestamentarias de las Puertas del Paraíso⁴⁶. Pudelko también vio en estas la influencia del Masaccio de la Capilla Brancacci, aunque con ciertos ecos medievales que, al mismo tiempo, lo alejaban del clasicismo del joven pintor del Carmine y de Donatello⁴⁷. Otra hipótesis que ha tenido gran acogida es la de Alessandro Parronchi⁴⁸, el cual identificó los cuatro rostros varoniles con los cuatro evangelistas; en concreto con el Tetramorfos⁴⁹.

⁴⁵ Una obra destruida de Giovanni di Francesco (anteriormente conservada en el Museo Kaiser Friedrich de Berlín), representaba a la Virgen con el Niño en el interior de un círculo inscrito en un cuadrado, con tres profetas y una sibila en las esquinas. Véase: PUDELKO, Georg, «The early works...», p. 237; POPE-HENNESSY, John, *Paolo Uccello: complete edition*. London & New York, Phaidon, 1969, p. 145; BELLOSI, Luciano, *Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, Milano, Olivetti, 1990, p.21; CAMPOREALE, Elisa, «Telling time...», p. 209; MINARDI, Mauro, *Paolo Uccello...*, p. 252.

⁴⁶ Recordemos que Paolo Uccello participó hasta 1415 en la realización de la Puerta Norte del Baptisterio (1403-1424). Elisa Camporeale presupone que como antiguo alumno de Ghiberti, Uccello habría tenido acceso al taller de la Puerta Norte incluso después de su partida, cuando aproximadamente debió emprenderse la ejecución de las cabezas de profetas dispuestas alrededor de las 28 formelas. Véase: CAMPOREALE, Elisa, «Telling time...», p. 210.

⁴⁷ Véase: PUDELKO, Georg, «The early works...», pp. 233-234, 237-238, 243-244, 253-254; DEL BRAVO, Carlo, «Primo Quattrocento», *Artista* (Firenze) 2, (1990) pp. 158-160.

⁴⁸ Al no haber espacio suficiente para representar los atributos de cada uno de los evangelistas, Parronchi afirma que Uccello decidió incorporarlos directamente en los rostros. Véase: PARRONCHI, Alessandro, *Studi su la dolce prospettiva*, Milano, Martello, 1964, pp. 517-518; PARRONCHI, Alessandro, *Paolo Uccello...*, pp. 41, 75.

⁴⁹ Apocalipsis 4, 6-7: «Y delante del trono había como un mar de vidrio semejante al cristal; y junto al trono, y alrededor del trono, cuatro seres vivientes llenos de ojos delante y detrás. El primer ser viviente era semejante a un león; el segundo era semejante a un buey; el tercero tenía rostro como de hombre; y el cuarto era semejante a un águila volando». Estos versículos seguramente se inspiran en una de las visiones de Ezequiel (Ez. 1, 10): «Y el aspecto de sus caras era cara de hombre, y cara de león al lado derecho de los cuatro, y cara de buey a la izquierda en los cuatro; asimismo había en los cuatro cara de águila». Ireneo de Lyon en *Contra los Herejes* fue, probablemente, quien, por primera vez, asoció el Tetramorfos a los cuatro evangelistas, aunque relacionando el águila con Marcos y el león con Juan. Asimismo, San Jerónimo en su *Comentario a Ezequiel*, identificó dichos seres apocalípticos con los cuatro evangelistas, asociando el hombre a Mateo, puesto que su evangelio comienza con la genealogía humana de Cristo; el león a Marcos, pues inicia nombrando a Juan Bautista, que a su vez se asocia con el león; el toro a Lucas porque el relato empieza con el sacrificio de Zacarías; y el águila a Juan, pues su escrito es el

Del mismo modo, y en relación con los dictámenes albertianos sobre fisionomía, Umberto Baldini y Elisa Camporeale han visto en cada faz el atributo correspondiente, estableciendo la siguiente disposición: arriba a la derecha Juan y a la izquierda Mateo; abajo a la izquierda Marcos y a la derecha Lucas⁵⁰. Por otra parte, la representación de los cuatro evangelistas resulta la más coherente, pues entre otras cosas evangelistas hay cuatro, mientras que los profetas son muchos más.

Por otro lado y volviendo a la idea del rosetón al que el reloj sustituye, hay varios ejemplos medievales en donde los evangelistas – o en concreto el Tetramorfos – enmarcan la gran “rueda”⁵¹: pensemos en la fachada de San Francisco de Asís en Siena, San Benedetto en Norcia, San Pietro en Toscana, San Rufino en Asís o aquellos casos en los que incluso ponen el disco en marcha, como en la Abadía de San Felice y Mauro del Val di Narco y en Santa Maria Assunta en Lugnano in Teverina. De igual modo, el reloj de la Plaza Mayor de Bolonia (1451) contaba con la representación del Tetramorfos en las esquinas⁵².

Otro elemento imprescindible y que no deriva sólo del concepto de *varietas* es la posición de las cabezas, cada una orientada a un lado distinto, como en muchas representaciones del Tetramorfos y de la *Maiestas Domini*. En este sentido, la Coronación de la Virgen, ubicada en el nivel ineditamente inferior al reloj, también presenta un Tetramorfos, que aparece de forma especular respecto al de Uccello, mostrando arriba a la derecha a Mateo y a la izquierda a Juan y abajo a la izquierda a Lucas y a la derecha a Marcos. A su vez, la posición de las cabezas, reforzada por la mirada de los personajes representados, potencia la sensación de movimiento continuo y circular, que empieza con el primer rostro, abajo a la derecha, cerca de la *I ora* y prosigue hacia arriba con el segundo, que a su vez impulsa la rueda hacia el tercero, para llegar al cuarto, situado abajo a la izquierda. Este último evangelista

más abstracto y el que se eleva sobre los demás. Otros autores como San Ambrosio de Milán, en el *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*, Gregorio Magno, en *Homilias sobre Ezequiel IV*, 1 y Honorio de Autun en su *Elucidarium* ven en los “vivientes” referencias a la encarnación, muerte, resurrección y ascensión de Cristo: «*Christus erat homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendo*». Véase: MIGNE, Jacques-Paul (ed.), *Honorius Augustodunensis. Opera Omnia. Patrologia latina*, vol. CLXXII, Thurnhout, Brepols, 1894, p. 958. Para una lectura completa de la iconografía del Tetramorfos Véase: FROMAGET, Michel, *Maiestas Domini. Les quatre vivants de l'Apocalypse dans l'art*, Belgique, Brepols, 2003; GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, “El Tetramorfo”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, III, 5 (2011), pp. 61-73.

⁵⁰ Baldini especifica que Juan presenta la nariz aguileña; Mateo la cara de ángel; Marcos el cabello leonado y Lucas los ojos de buey. Véase: BALDINI, Umberto, «L'orologio dipinto...», pp. 38, 48. Se advierte que en la p. 41 hay un error de enumeración: la imagen 3 se refiere a Juan y no a Lucas; CAMPOREALE, Elisa, «Telling time...», pp. 210-211. Cabe mencionar que la identificación llevada a cabo por Baldini y Camporeale no coincide completamente con la de Parronchi, el cual reconoce abajo a la izquierda a Lucas y abajo a la derecha a Marcos.

⁵¹ Aunque hay casos en los que se encuentran otras figuras, por ejemplo los Doctores de la Iglesia, la tradición iconográfica hace que resulte más frecuente la representación de los evangelistas.

⁵² v CAMPOREALE, Elisa, «Telling time...», p. 211. Véase la reconstrucción de la decoración del reloj de la Plaza Mayor de Bolonia en: RUBBIANI, Alfonso, *L'Orologio del Comune di Bologna e la sfera del 1451: note storiche e proposte del Comitato per Bologna Storico-Artistica*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1908, p. 12.

acentúa dicho efecto evitando que el tiempo se detenga⁵³.

Según Hugh Hudson, los cuatro evangelistas alrededor de la estrella de la Natividad aluden al tiempo infinito de Dios Padre y al tiempo finito entre el nacimiento de Cristo y su vuelta el día del Juicio Final⁵⁴. Ello también explicaría el color azul del fondo, necesario para una mejor lectura del horario pero también como representación del cosmos celeste, en el que se incluye a los cuatro evangelistas. Por otro lado, la imagen del círculo inscrito en un cuadrado conduce de nuevo a la idea de Dios encarnado, Cristo, y a la presencia de lo divino – el círculo – en la tierra – el cuadrado. De este modo, la estrella de Oriente también representaría a Cristo, «lucero brillante de la mañana»⁵⁵ que según san Ambrosio, por el misterio de la encarnación, es la estrella que ilumina el camino⁵⁶. A su vez, los cuatro retratos de las esquinas, delimitados por la base estable del cuadrado, se relacionarían con los cuatro pilares de la Iglesia, que Ireneo de Lyon asociaba a los cuatro puntos cardinales⁵⁷; el Verbo proclamado en cada ángulo del mundo⁵⁸.

Cabe mencionar que obras como la cúspide del *Cristo de piedad* de Masolino da Panicale (1424 ca.), continuadora de una antigua tradición, que deriva de la representación de efígies clipeadas a modo de marco decorativo, podrían considerarse, además de las puertas del Baptisterio o de la Capilla Brancacci, que siguen este mismo modelo, como un ulterior precedente⁵⁹. En este sentido, son numerosas las imágenes que desde la Antigüedad hacen

⁵³ Baldini ha interpretado un movimiento de la esfera distinto, el cual no se inicia cerca de la I hora sino con el retrato de Mateo, autor del primer evangelio, situado arriba a la izquierda; continúa abajo a la izquierda con Marcos, creador del segundo evangelio; pasa al del tercero, Lucas, y termina arriba a la derecha con Juan, artífice del cuarto, coincidiendo con el apenas mencionado *Comentario a Ezequiel* de San Jerónimo. Véase: BALDINI, Umberto, «L'orologio dipinto...», p. 48.

⁵⁴ HUDSON, Hugh, *Paolo Uccello: artist of the Florentine Renaissance Republic*, Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller, 2008, p. 148.

⁵⁵ Apocalipsis 22, 16.

⁵⁶ SAN AMBROSIO DE MILÁN, *Expositio in Lucam* II, 45 en MIGNE, Jacques-Paul (ed.), *Honorius Augustodunensis. Opera Omnia. Patrologia latina*, vol. XV, Thurnhout, Brepols, 1894, p. 1569.

⁵⁷ IRENEO DE LYON, *Contra los herejes* 3, 11, 8-9: «Puesto que existen cuatro regiones en el mundo en que vivimos y cuatro vientos cardinales; puesto que, por otra parte, la Iglesia se encuentra diseminada en toda la tierra y que la columna y fundamento de la Iglesia es el Evangelio y el Espíritu de la vida, es normal que esta Iglesia posea cuatro columnas que emitan por todas partes hálitos de incorruptibilidad o vivifiquen a todos los hombres».

⁵⁸ El programa iconográfico de la fachada de Arnolfo di Cambio colocaba a María, representación de la Iglesia misma, con el Niño, el Verbo hecho carne, sobre el portal mayor, y a ambos lados de éste, en cuatro grandes nichos, las esculturas cuatrocentistas de los cuatro evangelistas realizadas por Donatello, Nanni di Banco, Niccolò di Piero Lamberti y Bernardo Ciuffagni.

⁵⁹ Otra de las obras de este periodo que responde al modelo decorativo mencionado y que en este caso resulta interesante traer a colación, pues puede considerarse un antecedente de la composición del reloj, es el ciclo de la Capilla de la Asunción de Prato; en concreto, los tondos pintados alrededor de la Natividad de la Virgen y San Esteban, desde hace poco atribuidos a Uccello. El artista debió llevar a cabo estos frescos entre 1433-1436; Minardi sugiere que precisamente entre 1433-1434. Véase: MINARDI, Mauro, *Paolo Uccello...*, p. 87.

emerger figuras de un tondo esculpido o pintado y, aunque se pueden encontrar ejemplos en los que únicamente se aprecian los rostros, con o sin el cuello o bien con el principio del busto desnudo⁶⁰, merece la pena precisar que, normalmente, los personajes van vestidos y con el busto parcial o enteramente visible. Por el contrario, Paolo Uccello ha preferido evitar elementos innecesarios y concentrar toda la fuerza expresiva en los rostros de los personajes, destacables por su solemne *gravitas*, y en la forma, prácticamente cilíndrica, de los tondos. Para realzar este efecto resulta fundamental recurrir a la desnudez, lo que entre otras cosas da pie a experimentar con la anatomía del rostro y del cuello. Asimismo, ha de tenerse en cuenta que la decoración fue concebida para ser vista a gran altura y distancia, por lo que la composición requería elementos claros, simples y de gran potencia visual [ILUSTRACIONES 5 y 6].

Varios estudiosos, como Georg Pudelko, Federico Zeri y Mauro Minardi, han visto en los cuatro rostros la influencia del retrato y de los modelos heroicos de Donatello⁶¹. En particular, se insiste en el magnífico parecido de Lucas y *Abacuc*⁶² y en el de Marcos y la *Testa Virile* conservada en el Bargello (1440 ca.)⁶³. A su vez, Stefano Borsi ha mencionado el influjo que debieron suscitarle las figuras de santos de la puerta broncea de la Sacristía Vieja de San Lorenzo, realizadas por el artista antes de su viaje a Padua⁶⁴. Por último, ha de recordarse que Giovanni Poggi en 1933 sugirió que estas cabezas podrían ser la fuente documental de las pintadas por Uccello – y hoy perdidas – en la Casa Vitalini de Padua (1445-46). Se sabe que esta serie fue muy apreciada por Mantegna y por Niccolò Pizzolo, cuya cabeza de *Gigante* para la capilla Ovetari es muy parecida al rostro de nuestro Lucas⁶⁵.

⁶⁰ Estos motivos decorativos derivados de la clásica *Imago clipeata* se volverán más elaborados en el arte medieval, sobre todo en el gótico, y a partir del renacimiento devendrán elementos susceptibles de la perspectiva. Entre los varios ejemplos donde se ven figuras desprovistas de vestimenta, merece la pena destacar los clipeos de Adán y Eva realizados por Giotto para el arco de entrada de la Capilla Bardi en Santa Croce; una figura femenina (seguramente una Virtud), que enmarca el fragmento de un ciclo pintado al fresco para la iglesia de San Esteban de Empoli, llevado a cabo por Masolino a partir de 1424; las figuras femeninas del ya mencionado ciclo de frescos realizado por Uccello en Prato y los *putti* y otros personajes clásicos de Benozzo Gozzoli presentes en el ciclo de la vida de San Agustín (*Storie di Sant'Agostino*), realizado entre 1464-1467 para la iglesia homónima de San Gimignano.

⁶¹ PUDELKO, Georg, «The early works...», pp. 237; ZERI, Federico, «Rinascimento e Pseudo-Rinascimento», en ZERI, Federico (a cura di); *Storia dell'Arte Italiana*, Parte 2: *Dal Medioevo al Novecento*, Vol. I: *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, Giulio Einaudi, 1983, p. 555 ; MINARDI, Mauro, *Paolo Uccello...*, pp. 252-257.

⁶² POPE-HENNESSY, John, *Paolo Uccello...*, p. 10. Véase también: BORSI, Stefano, *Paolo Uccello*, Firenze, Giunti, 1992 («Art Dossier», 69), pp-31-33.

⁶³ MINARDI, Mauro, *Paolo Uccello...*, p. 252.

⁶⁴ BORSI, Franco; BORSI, Stefano, *Paolo Uccello...*, pp. 318-319.

⁶⁵ POGGI, Giovanni, «Paolo Uccello...», p.326; PUDELKO, Georg, «The early works...», p.246; PARRONCHI, Alessandro, *Paolo Uccello...*, p. 41; BALDINI, Umberto, «L'orologio...», p. 58; CAMPOREALE, Elisa, «Telling time...», p. 212.

CONCLUSIONES

Paolo Uccello es uno de los artistas del Renacimiento del que menos noticias se posee. La prueba efectiva de la atribución de la autoría del reloj florentino de Santa Maria del Fiore, llevada a cabo por Vasari en sus *Vidas*, no tuvo lugar hasta que, en los años 30, Giovanni Poggi, halló en el Archivo de la Catedral la documentación relativa a su encargo y realización. A pesar de ello, esta obra ha seguido suscitando enorme perplejidad, pues hasta su restauración en los años 60 no ha mostrado su aspecto original.

Ahora bien, sigue planteando múltiples interrogantes y sigue siendo una obra poco estudiada a nivel iconológico. La relación que muestra el reloj con los esquemas compositivos de los rosetones y los zodíacos es de suma importancia, pues son elementos que tienen que ver directamente con el Tiempo y su interpretación desde el punto de vista teológico. En las páginas precedentes se ha intentado ahondar en este hecho, viendo la relación que estos elementos mantienen entre sí. Así pues, desde la perspectiva simbólica del paso del tiempo se ha analizado su relación con las ruedas de los rosetones y los zodíacos y, desde el punto de vista formal, se ha podido constatar su inspiración en el zodíaco del Baptisterio, muy parecido al de San Miniato al Monte.

Del mismo modo, se ha observado que las imágenes clipeadas, recursos decorativos recurrentes, se han llevado aquí al paroxismo, consiguiendo que las cuatro figuras y sus molduras pasen de ser un marco ornamental a adquirir un papel relevante en la composición. Resulta inverosímil establecer que las puertas del Baptisterio hayan sido la única fuente de inspiración posible, aunque tampoco se puede pasar por alto que el taller de Lorenzo Ghiberti ejerció de verdadera escuela en aquellos años y que fue precisamente en la Puerta Norte donde Uccello participó y se formó. Por otro lado, se ha podido reconocer en la composición del reloj la impronta de Brunelleschi, así como la de Donatello y Masaccio en lo relativo a la captación psicológica de los personajes y al tratamiento genuino de la realidad.

El reloj decorado por Paolo Uccello es una de las obras más importantes de la Catedral de Santa Maria del Fiore y un conspicuo ejemplo del arte florentino de inicios del Renacimiento. Es además una muestra del devenir del arte de su tiempo, así como de la búsqueda y puesta en práctica de las nuevas reglas que lo generaron. Por este motivo, la configuración de su decoración no se conforma con su mera naturaleza bidimensional, sino que ha de funcionar también arquitectónica y escultóricamente.

Una vez más, se debe insistir en que si bien esta pintura muestra parecido con otras obras, ello no debe condicionar en la identificación de los cuatro personajes dispuestos en las esquinas: es probable que, aunque las cabezas de las puertas del Baptisterio y las figuras donatelianas del Campanario representen profetas, el artista se haya limitado a aplicar, en las molduras y en las figuras de los evangelistas, los elementos estilístico-formales propios de las innovaciones y de los nuevos postulados de la época.

Para concluir, se puede afirmar que el significado iconológico del reloj está directamente relacionado con el misterio de la encarnación y con el nombre de la catedral, Santa Maria del Fiore. Se ha visto en este estudio que no había en la época una regla para la

disposición de las horas en los relojes itálicos por lo que, seguramente, no es casualidad que los compartimentos de la *XXIII* y la *I ora*, que indican el pasaje de un día a otro, coincidan con el de Aries en el zodiaco del Baptisterio. Aries es el primer signo zodiacal, Giovanni Villani menciona en su *Cronica* que Florencia se encontraba bajo Aries y que Marte, dios de la guerra, era el señor de este signo⁶⁶. Según la leyenda, Marte, antiguo patrón de la ciudad, era venerado en el templo romano reemplazado por el actual Baptisterio, dedicado al nuevo patrón cristiano, San Juan Bautista⁶⁷.

Por otro lado, el calendario florentino estipula que el año civil empieza el 25 de marzo, con la Anunciación a María. Asimismo la Pascua de Resurrección se celebra el pimer plenilunio posterior al equinoccio de primavera, cuando el sol entra en la constelación de Aries. Por tanto, se puede establecer que la decoración del reloj haría alusión a la Anunciación a María, al nacimiento de Cristo – Dios encarnado, representado mediante la estrella de Oriente –, a su muerte y a su Resurrección. En consecuencia, a la influencia divina (círculo) ejercida en la tierra (cuadrado) mantenida mediante la Iglesia – representada por los cuatro evangelios: «*Christus erat homo nascendo, uítulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendo*»⁶⁸ –, la cual espera, siguiendo la recta vía, la llegada del Juicio Final y el inicio de la vida eterna.



ILUSTRACIÓN 1. Alessandro Nani (s. XVII) (copia de Bernardino Poccetti), *La fachada del Duomo antes de la demolición de 1587*, Florencia, Archivio dell’Opera di Santa Maria del Fiore, Collezione di disegni.

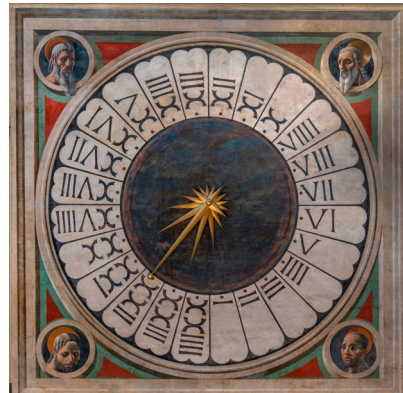


ILUSTRACIÓN 2. Paolo Uccello, *Reloj y cuatro cabezas de evangelistas*, Florencia, Catedral de Santa Maria del Fiore, fachada interna.

⁶⁶ VILLANI, Giovanni; MASSAI, Pietro y MOUTIER, Ignaio (eds.), *Cronica di Giovanni Villani. A miglior lezione ridotta coll’aiuto de’ testi a penna*, Firenze, Magheri, 1823, VI vol. p. 16.

⁶⁷ VILLANI, Giovanni; MASSAI, Pietro y MOUTIER, Ignaio (eds.), *Cronica di Giovanni Villani...* I vol. p.

⁶⁸ DANTE ALIGHIERI; SAPEGNO, Natalino (a cura di), *Inferno* I vol., XIII, vv. 143-145, Firenze, Nuova Italia, 1964, p.157; DANTE ALIGHIERI; CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria (ed.), *Paradiso...* XVI, vv. 46-48, p. 452.

⁶⁸ VMIGNE, Jacques-Paul (ed.), *Honorius Augustodunensis.... CLXXII*, Thurnhout, Brepols, 1894, p. 958



ILUSTRACIÓN 3. Zodiaco pavimental, Florencia, Baptisterio de San Giovanni. Imagen tomada de XIMENES, Leonardo, *Del vecchio e nuovo gnomone fiorentino e delle osservazioni astronomiche fisiche ed architettoniche fatte nel verificarne la costruzione libri IV*, Firenze, Stamperia Reale, 1757, tav. f.t. fra le pp. XVIII e XIX.



ILUSTRACIÓN 4. Detalle del palíndromo del zodiaco pavimental, Florencia, Baptisterio de San Giovanni.



ILUSTRACIÓN 5. Masolino da Panicale, *Cristo in Pietà* (detalle), Empoli, Museo della Collegiata di Sant' Andrea, (Battistero) (inv. n. 32; inv. Baldini n. 95)

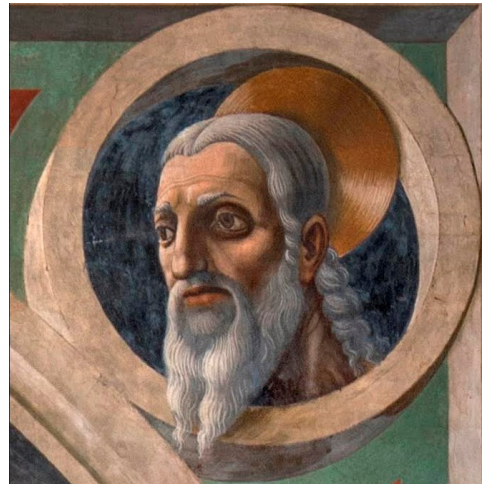


ILUSTRACIÓN 6. Paolo Uccello, *Reloj*, cabeza de san Juan evangelista (detalle) Florencia, Catedral de Santa Maria del Fiore, fachada interna.

VARIA



PALACIO DE CRISTAL: INTERVENCIONES ARTÍSTICAS (ARQUITECTURA Y LUGAR)

Ana Ávila, Universidad Autónoma de Madrid

ana.avila@uam.es

Situado en los jardines del Buen Retiro de Madrid, el Palacio de Cristal fue construido en 1887 como invernadero-estufa con motivo de la Exposición de Flora de las Islas Filipinas, por entonces una colonia española. Diseñado por Ricardo Velázquez Bosco, un modelo a tener en cuenta sería el Crystal Palace (1851), levantado en otro parque, el londinense de Hyde Park, en el marco de la Exposición de Trabajos Industriales. Con una superficie de, aproximadamente, 750 metros cuadrados, la red de su estructura está confeccionada con hierro forjado, siendo placas de vidrio lo que cubre sus huecos. Estos materiales ligados a la industrialización y al espíritu de la modernidad del siglo XIX están dinamizados por la policromía de la decoración cerámica debida a Daniel Zuloaga. El espacio resultante es de una gran amplitud, con una altura considerable apta para el desarrollo de determinadas especies arbóreas y de plantas trepadoras. Su poderosa cúpula logra los 22,60 metros, mientras que las naves laterales se elevan a 14,61 metros. El carácter transparente de este inmenso monumento arquitectónico permite la contemplación desde el interior del entorno natural, el cielo a través de la cubierta y las especies vegetales a los lados. Es un pórtico clasicista con columnas jónicas la estructura que pone en contacto el edificio con un lago artificial, con su propia escalinata, del que emergen cipreses.

En su momento fue sede de la Exposición Nacional de Bellas Artes, celebrada periódicamente, y desde 1990 el Palacio de Cristal presenta proyectos artísticos en su mayoría llevados a cabo expresamente para el recinto, una de las sedes del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, museo donde es posible que determinados espacios conecten con la exposición del Retiro. La belleza del edificio no impide que genere problemas frente a su actual función¹. Siendo evidente que sus muros no son paramentos para colgar piezas, la estructura de hierro y cristal no es absolutamente compacta por lo que el aire y el polvo se introduce por imperceptibles intersticios. Las goteras es otro de sus problemas, incluso, los charcos que llegan a formarse, lo que ha llevado a su cierre en días de lluvia intensa. Por otra parte, la luz lo inunda todo, pero es evidente que los cambios en la iluminación varían a lo largo del día. Un problema para la conservación de la obra de arte corresponde a los contrastes térmicos, con descenso de la temperatura de noche y subidas variables durante el día, lo que favorece contracciones y dilataciones de los materiales y modificaciones físicas y cromáticas. No es difícil convivir con los gorriones que vuelan en su interior e incluso hacen sus nidos, animales que enlazan el edificio con el entorno natural.

¹ Cuestiones ligadas a la conservación son descritas por Mikel Rotaechy y González de Ubieta en *Museología y conservación de arte contemporáneo: un conflicto de intereses*, Gijón, Trea, 2016, p. 172.

Ningún espacio expositivo a nivel europeo, destinado a trabajos específicos, tiene la poderosa identidad que el Palacio de Cristal. No se inserta en el conjunto de un museo, como ocurre con la Turbine Hall de la Tate Modern de Londres, sino que adquiere un carácter independiente y se brinda a múltiples variantes de la creatividad artística, para algunos acertadas, para otros malogradas, según el tratamiento que le hayan dado al mismo edificio. A veces simplemente como un espacio donde acoger una pieza, o un acontecimiento artístico, los artistas suelen trabajar con las innumerables oportunidades que le brinda la arquitectura, pero otras intervenciones tienen en cuenta el origen de su fundación y su entorno natural.

EL PALACIO DE CRISTAL COMO ESCENARIO PARA LA PROTESTA SOCIAL

La artista serbia, Maja Bajevic, ha comparado el Palacio de Cristal con “una dama de sociedad vestida de encaje, adormilada y algo engreída, que durante décadas ha permanecido ajena a los sucesos que acontecían a su alrededor”². Esta *Bella Durmiente*, “alter ego” de muchos de nosotros, parece insensible a los acontecimientos y reivindicaciones sociales. El eslogan (político y económico) sería el recurso para dinamizarla e insertarla en una dinámica de la que está absorta. Ese medio escrito y vociferado es, según la artista, lo que calibra la “temperatura social”. En *To Be Continued (Continuará)*, de 2011³, se recurre a planteamientos propios de una manifestación callejera consustancial a los movimientos de protesta, incluso a los más recientes del Madrid de entonces. El pedestal de un monumento urbano y unos andamios de construcción son recursos para esa intencionalidad (**ILUSTRACIÓN 1**). El poderoso elemento que centraliza la intervención está estratégicamente situado con respecto al conjunto del edificio y sirve como soporte para que, desde lo alto, una mujer, dispuesta como en una sala de conciertos, cante eslóganes vinculados a acontecimientos históricos para la artista cruciales, de los cuales hay constancia en unos vídeos dispuestos en sus huecos. Sin su estatua pertinente, se trata de un monumento simbólicamente amputado, pavoroso en su apariencia de búnker⁴. El tobogán, una de las dos opciones por las que se puede descender, vendría a ser una metáfora de los vaivenes sociales y de la inestabilidad de regímenes y mentalidades.

Los andamios implicaban un exterior urbano y callejero de impronta reivindicativa. Con ellos se configuraba otra *performance* que consistía en que un grupo de cinco personas cubrían los ventanales del palacio con polvo, sobre los cuales escribían durante varias horas al día eslóganes para, seguidamente, eliminarlos y renovar la operación, afin a las “pintadas”. No siempre es el mismo paramento acristalado el soporte para la protesta, pues el andamiaje,

² Texto publicado en la página web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con motivo de la exposición.

³ Activa entre el 27 de mayo y el 3 de octubre de 2011, fue comisariada por Manuel Borja-Villel y Teresa Velázquez. Posteriormente, la artista retomó esta intervención con variantes según el lugar, ya se trate de Berlín como de Nueva York u Oslo.

⁴ POZUELO, Abel H., “Maja Bajevic, la historia cambio es”, *El Cultural*, 2 de septiembre de 2011.

provisto de ruedas, variaba de lugar periódicamente (**ILUSTRACIÓN 2**). Por la noche, los eslóganes se proyectaban a través de emisiones de vapor, insistiendo en la volatilidad de los discursos socio-políticos.

EL PALACIO DE CRISTAL COMO UN JARDÍN

Un gigantesco centro de flores y plantas situado bajo la cúpula del Palacio de Cristal permitiría rememorar de alguna manera la primitiva función del edificio y que accediera a un interior lo que es común en un parque como el del Retiro⁵ (**ILUSTRACIÓN 3**). En una gigantesca plataforma, Pierre Huyghe plantó especies arbóreas y flores distribuidas en cuatro segmentos asociados a otras tantas estaciones del año. En torno al círculo, las especies se repartían según su aparición y desarrollo estacional, con el ritmo propio de un reloj (12 sectores, cada uno representando un mes). Era posible identificar plantas como la palmera, el abeto, el bambú, y árboles frutales, tales el ciruelo, y hortalizas como la calabaza, así como un amplio abanico de flores (rosa, dalia, violeta, crisantemo, jazmín...).

Sin embargo, tras este panorama vegetal de indudable belleza, al menos en los momentos de su inauguración, se esconden otros aspectos que el mismo artista ha desvelado. Uno de ellos se vincula al fenómeno de la globalización, pues ya es posible hacer llegar las flores a miles kilómetros de distancia, de tal manera que rápidamente se descontextualizan. Además, también es factible que por primavera se corten y distribuyan flores afines a otras estaciones puesto que la tecnología permite su desarrollo fuera de su emplazamiento natural. Otra intencionalidad de Pierre Huyghe estribaba en dinamitar la vinculación de las flores y las plantas a celebraciones determinadas, colectivas y personales, no solamente religiosas, ya que estas especies naturales han entrado en la dinámica de la comercialización banal y del consumo de masas, sin obviar como son manipuladas por las administraciones públicas para conmemorar efemérides y personajes ilustres. La metáfora de la cultura del consumo de los países económicamente más avanzados se pergeña en este esplendoroso centro de plantas y flores que poco a poco fue marchitándose: “Se trata de contemplar cómo se pudren todas estas plantas, lo mismo que quiero que se pudran todas esas falsas fiestas puramente consumistas”, diría el artista⁶.

EL PALACIO DE CRISTAL COMO UNA JAULA DE PÁJAROS

Los pájaros son animales que comúnmente se pueden encontrar en un parque, siendo el madrileño del Retiro un enorme pulmón urbano en el que el canto de las aves hace aún más atractivo el lugar. Eva Lootz concibió el Palacio de Cristal como una enorme jaula:

⁵ Pierre Huyghe. *La estación de las fiestas*, comisariada por Lynne Cooke, Madrid, Palacio de Cristal, Edificio de Sabatini, 17 de marzo-1 de junio de 2010.

⁶ GARCÍA, Ángeles, “Flores contra el consumo”, *El País*, 20 de marzo de 2010.

“Parece como si solamente hubiera que ponerle arriba un gran arco y te la pudieras llevar”⁷. De hecho, intenta introducir en ella los sonidos producidos por estos animales, que habitualmente se suelen colar dentro del propio edificio. *La lengua de los pájaros* (2002) fue una instalación en la cual los cantos grabados de 30 tipos de pájaros se oían desde una serie de altavoces introducidos en un alto montículo de arena con una estructura de base de madera de forma cónica⁸. Realmente, el idioma de los pájaros es uno de los temas recurrentes en la tradición histórica y Eva Lootz da el tratamiento de artistas a estos animales ya que el arte para ella no es privilegio del ser humano⁹. Por encima del montón de arena se alzaba una pasarela, metáfora de la posibilidad de elevarse en el espacio, como las aves. Un graderío de madera permitía al visitante sentarse para escuchar sus cantos. También para mirar, puesto que la jaula del palacio contaba con gran número de ejemplares traídos para la ocasión, la mayoría de las mismas especies de los que vuelan por el Retiro, además, no se obviaba el alpiste, en el suelo, y comedores y bebedores sobre peanas insistían en su presencia. Tal como se ha dicho, “la diferencia entre ‘natural’ y ‘artificial’ quedaba reducida a un hilo tenue y sutil que se desplaza siempre hacia arriba, en busca de su vuelo”¹⁰. Los trinos de los pájaros han sido siempre tenidos en cuenta por la música culta. No en vano, dos músicos profesionales tocaron con instrumentos de viento, en diversas fechas programadas, en lo que se entendía como “intervenciones sonoras”¹¹, sentados sobre altas sillas. El sonido de los pájaros se acompañaba con el humano a través de la voz de la propia artista que leía siete cartas, redactadas por ella misma, las cuales se podían escuchar desde unos postes de sonido mediante auriculares.

En general, la naturaleza protagoniza buena parte de la producción de la artista austriaca, habitualmente en clave social. Eva Lootz experimenta con múltiples materiales, así como con sus técnicas de extracción. No era la primera vez que utilizaba la arena, otro material más de entre los humildes, que fluye y se desliza, siempre cambiante¹², metáfora

⁷ JUNCOSA, Enrique, “Los hilos de Ariadna. Una conversación con Eva Lootz”, en *Eva Lootz. La lengua de los pájaros*, catálogo de la exposición, Madrid, Palacio de Cristal, 30 de mayo-28 de julio de 2002, pp. 63-93. José Jiménez va más allá al abordar el Parque de El Retiro como otra jaula, “de naturaleza domesticada o reclusa, (lo que) es un parque en la gran ciudad” (“Eva Lootz y la jaula de cristal”, *El Cultural*, 5 de junio de 2002).

⁸ El visitante tenía la posibilidad de identificar los cantos mediante la lectura de unos letreros: alcaraván, triguero, alondra, ruiseñor bastardo, cárabo, abubilla, garcilla bueyera, mirlo común, zorzal charlo, etc.

⁹ SAMANIEGO, Fernando, “Eva Lootz convierte el Palacio de Cristal del Retiro en una jaula de pájaros”, *El País*, 1 de junio de 2002. Históricamente se ha especulado acerca de la asociación de los sonidos de los pájaros con la música, codificada por el ser humano.

¹⁰ JIMÉNEZ, José, “Eva Lootz y la jaula de cristal”, *El Cultural*, 5 de junio de 2002.

¹¹ Pedro Bonet, catedrático de flauta de pico del Conservatorio Profesional de Madrid, con *Ornitofonías*, y Wade Matthews, doctor en Artes Musicales por la Columbia University de Nueva York, con *Improvisaciones SITE-SPECIFIC*, una composición que surgía en el propio lugar.

¹² DE LA TORRE, Alfonso, “Eva Lootz. La fuerza del pensamiento”, en *En torno a lo transparente: Eva Lootz*, Javier Pérez, José María Sicilia, Tim White-Sobieski, cuatro interpretaciones, catálogo de la exposición, Madrid, El Corte Inglés, Ámbito Cultural, 2008, pp. 26-38.

del desmoronamiento a diversos niveles. En su configuración de vendaval nos sacude y nos va cubriendo poco a poco, como también nos vapulean distintos acontecimientos de la vida política¹³. La forma de amontonar la arena tiene precedentes en otras obras de la artista, si bien en ningún momento había adquirido la estructura de una colina. Más allá de todos los planteamientos mencionados, en general, Eva Lootz también pretendía asociar la jaula a la condición de la mujer (pájaro con cabeza humana): la mujer que canta, la que construye el nido, la que cría a los hijos..., pero, de hecho, enjaulada.

EL PALACIO DE CRISTAL COMO METÁFORA DE LA RUINA

El material con que se cierran los huecos de la estructura metálica del palacio madrileño fue determinante en *Piezas de agua y cristal*, de Nacho Criado, una exposición llevada a cabo en 1991¹⁴, reconstruida fielmente en la celebrada en 2012, una selección retrospectiva de su producción que también abarcó el cercano Palacio de Velázquez (*Nacho Criado. Agentes colaboradores*). La fragilidad, la transparencia y el reflejo -propiedades ligadas al vidrio del edificio y al agua del cercano estanque- son aspectos que destacan en estos trabajos. Por ello, se ha dicho que estos vienen a ser “tautologías de los materiales constructivos y de sus espacios de transparencias”, dinamizados por el recurso del artista a la metáfora¹⁵. Los cristales rotos son un elemento casi permanente en la producción de Nacho Criado. En el edificio madrileño llenaron una estructura sobria, básica, contundente, con paramentos acristalados de desarrollo vertical definidos rítmicamente mediante marcos metálicos rectangulares. El carácter constructivo de esta configuración (*Ellos no pueden venir esta noche...*) (ILUSTRACIÓN 4), erguida limpiamente sobre el pavimento, se contraponen con la irregularidad de los cristales hechos añicos, que, en cierto punto, como si de una balsa de agua se tratara, se desbordaban fuera de ella. Se podría asociar con resquebrajamiento personales y sociales de diversa índole, sin embargo, la asimilación con la impronta material del propio edificio es evidente, como si todo él se hubiera desmoronado dando lugar a una de las tipologías arquitectónicas, la ruina. Casi a las puertas de un nuevo milenio, ya no se trataba de piedras caídas de los edificios mellados por el paso del tiempo sino de un nuevo material consustancial con la arquitectura contemporánea¹⁶. Los desbordamientos de cristales rotos aparecen en otros de sus trabajos, asociados a estructuras metálicas minimalistas, e incluso a la irregularidad de un material geológico como la arena, tal vemos en *No es la voz que clama en el desierto*, reconstrucción a partir del original de 1990. Rodeadas por una estructura metálica abierta, veintiocho cañas

¹³ Comentario de la artista en su entrevista con el comisario de la exposición, Enrique Juncosa (“Los hilos de Ariadna. Una conversación con Eva Lootz”, en *Eva Lootz. La lengua de los pájaros*, pp. 63-93).

¹⁴ No era la primera vez que exponía en el Palacio de Cristal, pues ya lo había hecho en 1977. La de 1991 fue comisariada por Simón Marchán.

¹⁵ MARCHÁN, Simón, “Piezas de agua y cristal: entre las transparencias y la metáfora”, en *Nacho Criado. Piezas de agua y cristal*, catálogo de la exposición. Madrid, Palacio de Cristal, 1991, pp. 9-30.

¹⁶ También se expuso en *Nacho Criado... tras la ruina*, catálogo de la exposición, con textos de Fernando Castro, José Jiménez y Carlos Vidal, Valencia, Institut Valencià d’Art Modern. IVAM, 2000.

de pescar –el mismo número que el de los rectángulos de cristal- doblan sus puntas en un intento de concentrar la arquitectura en una configuración cupular, que juega con los marcos y bóvedas del palacio al mismo tiempo que parecen aludir a la idea de la cabaña primitiva. El recuerdo del Pabellón de Cristal que Bruno Taut construyó para la exposición de Colonia en 1914 lleva a Criado a concebir *La herida alpina*, en la que rinde homenaje también al escritor Paul Scheerbart, que teorizó sobre arquitecturas con este tipo de material, precisamente con el que está edificado el palacio del Retiro.

En *Umbrá Zenobia*, Nacho Criado trabajó con organismos vivos, concretamente en el rincón noroeste del edificio, impulsando en algunos paneles acristalados adosados a los muros originales el desarrollo de hongos¹⁷. No solamente aportan un color, siempre cambiante y variado, y unas configuraciones aleatorias, sino que se enfrentan a los muros tersos e limpios del espacio expositivo. Estos microorganismos sugieren el paso del tiempo, un proceso de transformación lenta que se vincula al medio natural en que se emplaza el Palacio de Cristal, afectado todo él por las modificaciones medioambientales. No era la primera vez que el artista introducía fenómenos naturales en la obra de arte, poniendo en evidencia cómo incide el paso del tiempo, dejando a éste trabajar con una mínima intervención del artista¹⁸, aunando la vieja dualidad naturaleza-arte. En el ámbito de la conservación de los bienes culturales, los hongos –en diversa variedad y repercusión- son elementos que los alteran, tanto en sus condiciones físicas como químicas, llegando incluso a la desaparición de partes o del todo. Indudablemente, en el de la arquitectura estos microorganismos aportan un carácter vetusto que se puede asociar con la imagen romántica de la ruina. Criado hace de ellos agentes colaboradores de la creación artística y, quien sabe, como metáfora de la degradación del panorama artístico (instituciones, crítica...) se aferran al soporte y extienden peligrosamente sus tentáculos. En la exposición que estamos comentando, algunos cristales estaban oscurecidos mientras que otros se cubrían con espejos, eliminando la transparencia del edificio y proyectando reflejos del entorno arquitectónico y natural, el cual se desdoblaba en fragmentos de rareza onírica (*Imágenes húmedas*) (ILUSTRACIÓN 5).

En *Epílogo irrealizado*, perteneciente a la exposición de 1991, el reflejo del Palacio de Cristal en el lago se tomaba como referencia sustituyendo la superficie acuífera por una plancha de cristal. En ambos casos contribuyen aspectos como lo inmaterial, la imagen proyectada, y su carácter cambiante. En una muestra anterior, la de 1977, el artista gienense introdujo en el palacio hojas de su entorno natural, titulando la intervención con las fechas de la construcción del edificio (1887), de la exposición y de su nacimiento (1943).

¹⁷ Corresponde a un tipo de hongo denominado *Penicillium glaucum*, carente de toxicidad. “Para realizar el cultivo ‘in situ’, indica Lucas Ramírez, se preparan placas con una base de agar-agar enriquecido, del mismo modo en que se realizan los cultivos en laboratorio. Sobre ellas, los hongos se siembran una semana antes de su exposición con el propósito de que crezcan durante las semanas siguientes” (*Nacho Criado. Piezas de agua y cristal*, p. 72).

¹⁸ Simón Marchán considera como precedente el empleo de piezas de madera a las que el artista dejaba que les afectara las termitas, las cuales debían hacer su trabajo configurando formas propias. En *Indigestión* (1973-1976), expuesta en su antológica de 2012 en la sede del Palacio de Velázquez, un grupo de revistas de arte se exponía a la acción destructora de las polillas.

EL PALACIO DE CRISTAL: CHARCO, PLAYA Y MAR

Lo más probable es que Evaristo Bellotti haya tenido en cuenta la proximidad del lago artificial para llevar a cabo en 2008 su intervención, ya que en el interior del Palacio de Cristal el agua se esparcía por el suelo, elemento que también estaba presente en su función originaria de invernadero-estufa¹⁹ (ILUSTRACIÓN 6). El palacio adquiriría un nuevo pavimento mediante losas de mármol blanco de Macael. Se trata de un material habitual en la producción del artista, con el que labra formas normalmente vinculadas a la naturaleza orgánica (vegetal, marina), sin obviar el uso simultáneo de otros componentes, ni la presencia humana. El título *Escultura* dado para su intervención determina que no se trataba simplemente de cubrir una superficie y que, como tal, no estaba concebida exclusivamente para ese lugar, alejándose de la tipología de “site specific”. Unas 3.204 piezas, de 3 x 100 x 33 cm cada una, siendo de mármol 1.668, cubrían una extensión de 1.000 metros cuadrados. El hecho de trabajar en y con el suelo se ha puesto en relación con el arte minimal y con el concepto de escultura expandida. Ante la extraordinaria amplitud del alzado del edificio, el artista ha valorado la no menor extensión del pavimento, llevando a cabo una intervención en horizontal. También enlaza con la referida tendencia artística la repetición de un mismo elemento, es decir, la impronta serial, cuya tradición proviene de Brancusi²⁰. No todas las losas son lisas, pues más de la mitad está erosionada mediante sutiles incisiones que forman curvas y contracurvas, de tal manera que se origina un tipo de relieve clave en el resultado final. Rebajar de esta manera la tersa superficie marmórea es común al trabajo de Bellotti, también cuando talla la madera dando lugar a formas lanceoladas, tal vemos en la serie denominada “Concreciones” y en “Concreciones musicales”, pero también en algunas de sus “Nereidas” y “Fuentes”²¹.

En *Escultura*, el agua se introduce en el Palacio de Cristal como materia de la creación artística. Esparcida de un modo aleatorio sobre el suelo, se deposita en determinadas losas al tener su superficie rebajada. La referencia a este líquido en la producción de Bellotti tiene precedentes. Sus llamadas “Esculturas de agua” enarbolan la curva de las olas y en otras, los términos “nereida” y “fuente” se asocian poéticamente con este líquido. La formas lanceoladas que desbordan la piedra marmórea parecen remitir a la de los peces, y la presencia del agua sobre las oquedades de las lastras labradas nos lleva a considerar su vinculación con el oleaje –no en vano el autor procede de una zona marítima, Algeciras-, con la entrada del agua en la orilla de la playa de arena, en un vaivén de venida y retirada, pudiendo quedar

¹⁹ Evaristo Bellotti. *Escultura*, comisariada por Manuel Borja-Villel, Madrid, Palacio de Cristal, 19 de septiembre-8 de diciembre de 2008.

²⁰ BORJA-VILLEL, Manuel, “Presentación”, en Evaristo Bellotti. *Escultura*, pp. 9-11.

²¹ Se pueden apreciar en Evaristo Bellotti. *El laberinto. Obras 1990-2000*, catálogo de la exposición, Cádiz, Palacio Provincial. Claustro de Exposiciones, 26 de enero-4 de marzo de 2001. Con mármol Macael también labró el *Homenaje a Pablo García Baena (Santos Niños Acislo y Victoria)* (1985) reduciendo las placas mediante formas almendradas (Evaristo Bellotti, catálogo de la exposición, Madrid, Fernando Vijande, 1987, p. 18).

atrapada en determinadas zonas para prontamente desvanecerse²². Otra referencia estaría en el agua que suele dejar su rastro alrededor de los aljibes y fuentes de los patios, mientras que se introduce en el propio Palacio de Cristal en momentos de intensas lluvias formando charcos.

La *Escultura* creada por Bellotti exhortaba al visitante a pisar sobre ella con los pies descalzos, a transitar, convirtiéndola en territorio, en paisaje²³ (ILUSTRACIÓN 7). De esta manera, la obra nos introducía en lo lúdico y al mismo tiempo asumíamos experiencias corporales y sensitivas ligadas al paseo por la orilla del mar o al chapoteo en los charcos. El reflejo es otra de las apreciaciones, no solamente debido a la superficie pulimentada del mármol sino dadas las reverberaciones producidas tras las distintas intensidades lumínicas generadas por la proyección de la luz en el agua.

En la reciente intervención de Doris Salcedo en 2017, también el agua se hacía presente en el suelo del Palacio de Cristal brotando desde el interior de duras losas de corindón²⁴. No se trataba de una cuestión meramente lúdica, puesto que el goteo que iba surgiendo poco a poco recorría los 200 nombres propios grabados en los bloques. Siendo la colombiana una artista que traslada a su producción cuestiones de tipo social, este *Palimpsesto* recordaba a personas que habían perdido su vida al intentar atravesar el Mediterráneo buscando mejores condiciones de vida. “Me considero una artista política, ha dicho Doris Salcedo. Cada vez que trabajo una obra, hago referencia a un evento de la vida real, a víctimas reales. El mayor temor lo representa la impotencia para conferir a las obras la dimensión de la vida. Las cosas que ocurren en el mundo son terribles, y en contraposición, nuestra capacidad para representarlas viene a ser mínima”²⁵.

Como cualquier palimpsesto, unos nombres se superponen a otros: a una capa de emigrantes que murieron antes de 2000 se monta otra de ahogados entre 2011 y 2016. Unos muertos sustituyen a otros, dejando constancia inexorable de las barbaries repetitivas: muerte tras muerte, violencia tras violencia. Nuevas víctimas olvidan a las anteriores. La rugosidad de la superficie tiene la apariencia de la arena, allí, donde se escribe algo para que rápidamente desaparezca, más aún cuando se hace a la orilla del mar, allí a donde han llegado tantos emigrantes fenecidos. Doris Salcedo no quiere que se les olvide. Sus nombres en las

²² Todas estas referencias, además de múltiples e interesantes apreciaciones acerca del trabajo de Bellotti, pueden leerse en “Consideraciones sobre una escultura”, de Aurora García (*Evaristo Bellotti. Escultura*, pp. 13-30). Una obra de este tipo la había presentado en 2003 en la exposición *Extrañamientos* de la Sala Alcalá 31 (Madrid), bajo el título *Sa Nitja*.

²³ BORJA-VILLEL, Manuel, “Presentación”, en *Evaristo Bellotti. Escultura*, pp. 9-11.

²⁴ *Doris Salcedo. Palimpsesto*, comisariada por João Fernandes, Madrid, Palacio de Cristal, 6 de octubre de 2017-1 de abril de 2018.

²⁵ “Doris Salcedo en conversación con Hans-Michael Herzog. 6.2.2004, Bogotá (Colombia)”, en *Cantos cuentos colombianos: arte contemporánea colombiana*, catálogo de la exposición, Río de Janeiro, Casa Daros, 23 de marzo a 8 de septiembre de 2013, pp. 246-247.

losas contribuyen a una configuración de lápidas conmemorativas²⁶, y se mira hacia abajo como ante las tumbas de una iglesia o de un cementerio. Se van leyendo los nombres como de una oración fúnebre se tratara.

Doris Salcedo ha considerado que las víctimas son el trampolín de su trabajo. Para ella es perentorio hacer duelo por los seres que han perdido su vida de manera trágica y no tienen a nadie que les llore. Por tanto, una obra como *Palimpsesto* viene a ser como una honra fúnebre en la que participa cada uno de los visitantes al Palacio de Cristal, convertido, como dice la autora, en “un lugar de memoria”²⁷. También, un lugar para el recuerdo, pues a diferencia de los “memorial” norteamericanos y de los cementerios, el trabajo de la artista desapareció con el cierre de la exposición, quedando como un registro visual y emotivo de situaciones cruentas que revuelven la conciencia y hacen historia.

Si bien Doris Salcedo había dicho que la inmigración era para ella el mayor problema de nuestro tiempo, *Palimpsesto* no parece que haya sido concebido directamente con este asunto, sino que las gotas de agua se vincularían a las lágrimas de quienes lloran a sus seres queridos, asesinados debido a la violencia armada común en determinadas ciudades. Ella misma comentó en 2015 cómo estaba trabajando en un proyecto desde 2013, rechazado en cuatro ocasiones, siendo la definitiva, como vemos, la del madrileño Palacio de Cristal²⁸. *Palimpsesto* tiene precedentes en instalaciones performativas, como la celebrada en la Plaza Bolívar de Bogotá el 11 de octubre de 2016 bajo el título *Sumando ausencias*, a propósito de la situación de violencia que vive Colombia: el espacio público fue cubierto con 2.300 telas que llevaban inscritos otros tantos nombres del conflicto mediante dos toneladas de ceniza de carbón, en referencia a los muertos.

EL PALACIO DE CRISTAL COMO SOPORTE PARA LA PALABRA

Mirar la arquitectura para leer. Los paneles acristalados que cierran la estructura metálica del Palacio de Cristal se convirtieron en 2001 en bandas rectangulares de color donde se podían leer palabras y frases, gracias a la intervención de Lawrence Weiner²⁹. Habitado al trabajo en espacios públicos, el lenguaje entra a formar parte de sus creaciones en el

²⁶ Manuel Borja-Villel en el vídeo divulgado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11 de octubre de 2017, a propósito de la exposición.

²⁷ Opiniones vertidas en el vídeo anteriormente mencionado.

²⁸ OBRIST, Hans Ulrich, *Conversaciones en Colombia: anañam-yoh-reya*, Bogotá, La Oficina del Doctor-Casas Riegner, 2015, pp. 188 y ss. En la pág. 205 se reproducen cinco imágenes que corresponden a un nombre propio que se va configurando poco a poco mediante gotas de agua, bajo el título *Palimpsesto*, y añadiendo en su pie “2013-Hoy, modelo de proyecto no realizado”.

²⁹ Lawrence Weiner. *Per se / Por sí mismo*, comisariada por Alicia Chillida, Madrid, Palacio de Cristal, 19 de abril a 24 de junio de 2001. La exposición también incorporaba la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la glorieta del Ángel Caído, en el mismo Parque del Retiro.

contexto del arte conceptual. Palabras en inglés y en castellano (emplea también el idioma local en que lleva a cabo la instalación) se desgranar sin una dirección común mediante plantillas de vinilo: ORO PLATA ESMERALDAS/ POR SÍ MISMO/ ACERO SAL DIAMANTES/ POR SÍ MISMO/ MOVIDOS LLEVADOS COLOCADOS/ POR SÍ MISMO. Cuenta, como en todo lenguaje, la gramática (mayúsculas), la tipografía, el cuerpo y el color de las letras, una escritura enmarcada por el enrejado metálico. Todo ello ejerce un poderoso efecto visual, no en vano Weiner siempre entiende que no hace literatura sino arte, definiéndose como un escultor de palabras³⁰.

El significado de palabras y frases abre una perspectiva polisémica, si bien se aprecian en este caso unas ligadas a metales y piedras preciosas, a la solidificación del agua y al desplazamiento, todo ello desde una acción personal³¹. Como vemos, se trata de materiales y situaciones, mientras que el espectador, en el ideario del artista, puede recrearlos imaginariamente, con lo cual la obra “alcanzaría una existencia mental pura”³². Las palabras están escritas por ambas caras, es decir, se pueden leer desde dentro del edificio y por fuera, también desde la derecha o desde la izquierda, coadyuvando en la diafanidad e inmaterialidad de la superficie acristalada.

El artista también ha tenido en cuenta el hecho natural de la luz diurna, que ejerce su poderosa acción sobre el cristal de la estructura, lo cual ofrece al espectador (lector) la posibilidad de encontrarse con otros espacios para la misma lectura. De esta manera, a través de las plantillas mencionadas entra la luz, la cual proyecta las palabras en el suelo, de un modo cambiante según la disposición del sol.

EL VACÍO

El dilatado espacio interior del Palacio de Cristal, apenas estructurado mediante delgadas columnas de hierro que sostienen la diáfana arquería metálica, debe imponer a cualquier artista que proyecte un trabajo específico. En 2002 David Hammons, con *Global Fax Festival* hizo caer desde el techo cientos de faxes desde receptores instalados en lo más alto,

³⁰ Concretamente, indica el artista, “un escultor que trabaja con palabras” (ESPEJO, Bea, “Lawrence Weiner”, *El Cultural*, 1 de marzo de 2013).

³¹ Según ha explicado Bartomeu Marí, el listado de materiales “arroja inmediatamente una variedad de comportamientos, resistencias y valores. Encontramos materiales preciosos (oro, plata, esmeraldas, diamantes) cuyas calidades de perennidad o resistencia se aúnan a sus características fijas (brillo, transparencia, color); materiales que nos encontramos en formas elaboradas (acero) en torno a nosotros; minerales que se manifiestan en forma de condimento, en grano (sal). *Per sel Por sí mismo* sugiere, por ejemplo, la ausencia de manipulación previa a su representación, su presencia pura en tanto que materiales. Lo inherente a algo, que denominamos “Por sí mismo”, indica que el sentido o el significado de los materiales usados no es metafórico sino literal” (“Lawrence Weiner. Per se”, en *Lawrence Weiner. Per sel Por sí mismo*, pp. 73-93).

³² SOLANA, Guillermo, “Lawrence Weiner: palabras, palabras”, *El Cultural*, 25 de abril de 2001.

como si se trataran de hojas que se iban desprendiendo de los árboles del Retiro. Siete años más tarde, los suizos Peter Fischli y David Weiss colgaron de la cubierta dos animales de peluche, boca abajo, suspendidos en el hueco del edificio como si fueran móviles, repetidos sobre el suelo, dormidos, tal vez soñando. Un oso y una rata, Ray y Bear, “alter ego” de los artistas, seguían la tradición de la fábula al protagonizar conversaciones sobre asuntos diversos. Por su parte, en 2015 Danh Võ en *Destierra a los sin rostro, premia tu gracia*, colgó múltiples elementos atados a cuerdas. En general, se trataba de fósiles de mamut que rememoraban, precisamente en un edificio como ese, los museos decimonónicos de ciencias naturales. Entre esos elementos se vislumbraba un Cristo crucificado, del siglo XVII, y una estatua romana acoplada a una Virgen con Niño, talla gótica francesa, con lo cual las imágenes religiosas adquirirían un carácter meramente objetual y se transformaban en testimonios de culturas caducas. Era innegable la asociación con los gabinetes de Ciencias Naturales y particularmente con las cámaras de maravillas³³. En esta instalación, el artista banalizaba la denominada alta cultura y trastocaba los límites de la cronología, criterio habitual en el ámbito del coleccionismo, cuestionando el rigor con que los museos clasifican sus colecciones³⁴.

Casi se podría decir que Jiří Kovanda ató el vacío del Palacio de Cristal en su intervención de 2012³⁵. Unas cuerdas enlazaban una y otra vez diferentes columnas enmarañándolo todo. El recuerdo del montaje de “Sixteen Miles of String” en la exposición *First Paper of Surrealism* (1942), debido a Duchamp, era innegable. Pero en el palacio madrileño no solamente se asumía una nueva percepción del espacio por parte del espectador, puesto que de ese enredo de ligaduras colgaban dos anillos. Se pueden apreciar cuestiones relacionadas con la calidad de los materiales y la tensión que generan: el carácter vegetal de la sogas en oposición al metal de los aros; el aspecto mórbido de aquellos rivalizando con la rigidez de estos; la precariedad y penuria de las ligaduras frente al valor del metal, tal vez metáfora de dos bloques sociales. Se trata de aspectos comunes al arte povera. Por otra parte, teniendo en cuenta el trabajo de este artista con las circunstancias y situaciones surgidas tras la improvisación, los dos anillos se detectan de un modo inesperado, mientras que el entrecruzado de cuerdas es de gran evidencia visual, oponiendo, al mismo tiempo, lo que es notorio a lo que se oculta o no se repara. Otro aspecto que se puede tener en cuenta es la ausencia corporal, haciéndose presente a través de los anillos.

De “Formas para una arquitectura imaginaria” se puede entender la intervención realizada por Mitsuo Miura en 2013³⁶ (**ILUSTRACIÓN 8**). Una lectura de relaciones se es-

³³ Francisco Carpio en “Danh Vo se queda a mitad de camino”, *ABC Cultural*, 10 de octubre de 2015.

³⁴ Esta exposición tendrá su proyección, a menor escala, en la que le dedicó en el otoño de 2016 el White Cube Hong Kong. Por otra parte, en su reciente exposición en el Guggenheim Museum de Nueva York también trivializaba lo que implica una escultura de un Cristo crucificado al ponerla junto a una lavadora y un aparato de televisión, objetos de consumo.

³⁵ Jiří Kovanda. *Dos anillos dorados*, Madrid, Palacio de Cristal, 30 de octubre de 2012 a 24 de febrero de 2013.

³⁶ Mitsuo Miura. *Memorias imaginadas*, Madrid, Palacio de Cristal, 14 de marzo a 2 de septiembre de 2013.

tablecía en la intervención del japonés en el Palacio de Cristal, surgiendo un eje imaginario entre un círculo y otro, con los mismos colores, uno en suspensión, otro sobre el suelo, como si de una basa y un capitel se tratara. Así pues, columnas reales e imaginarias se sucedían en el vasto espacio del palacio. Arquitectura, escultura y pintura se aunaban, puesto que los discos de corte minimalista estaban coloreados, no en vano una de las consignas de este autor es la de crear “una ilusión de paisaje”³⁷. Los discos se suspendían en el espacio como formando parte de una constelación, mientras que en el suelo parecían nenúfares flotando en un estanque, tal vez rememorando el que hay enfrente de él. Los hilos de la estructura metálica se proyectaban en el suelo como si fueran líneas de una escritura, teniendo por puntos netos las referidas placas.

LUZ, REFLEJO, SONIDO

La luz invade el interior del Palacio de Cristal gracias al material que le da nombre, el cual lleva implícita la transparencia. Este elemento inmaterial está normalmente presente en los trabajos concebidos para este edificio, siendo a veces determinante.

Lumen, precisamente, es el título que Regina Silveira dio a su intervención llevada a cabo en 2005, en unos meses en que los rayos del sol son cegadores, entre la primavera y el verano³⁸. La artista captó este elemento natural de tal manera que se convierte en sinónimo del monumento arquitectónico. Para ella, el Palacio de Cristal “es un edificio que se experimenta como un receptáculo inmenso de luz natural, una enorme caja transparente y traspasada por la luminosidad del cielo, sin otros soportes opacos que la red fina y abierta del armazón de los vidrios”³⁹. Ahora bien, en sus obras no solamente cuenta la luz natural, también la artificial y la sombra que produce.

Son tres las piezas que formaron parte de *Lumen*, las cuales cuentan con antecedentes con variantes en la producción de la artista⁴⁰. La titulada *Quimera* representaba una bombilla encendida colgando en la entrada del edificio con la particularidad de que su sombra se adaptaba a la forma globular originando una doble bombilla. La superficie, de profundo negro, se deslizaba como una gota, siendo posible visualizar la pieza tanto desde dentro como por fuera. Luz y sombra son dos elementos recurrentes en la producción de la brasileña, pero la luz no es tratada como una realidad física, tal como vemos en esta pieza incongruente. El vinilo en los vidrios, y la silicona en los paramentos sólidos, eran los materiales de ejecución.

³⁷ MURRÍA, Alicia, “Mitsuo Miura. Topografías de la percepción”, en *Mitsuo Miura*, catálogo de la exposición, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1996, pp. 8-23.

³⁸ *Regina Silveira. Lumen*, comisariada por Kevin Power, Madrid, Palacio de Cristal, 2 de mayo a 5 de julio de 2005.

³⁹ “Entrevista de Kevin Power a Regina Silveira”, en *Regina Silveira. Lumen*, p. 29.

⁴⁰ Tal como se registran perfectamente en *Regina Silveira: sombra luminosa*, catálogo de la exposición, Bogotá, Museo de Arte Banco de la República, 2007.

Transluz corresponde a la palabra LUZ dispuesta en perspectiva en el suelo del palacio, justo en la zona de acceso, con letras hinchadas de luz sobre el azul que proyectaba el recubrimiento del edificio⁴¹. Mediante impresión digital en vinilo adhesivo y un complejo control informático, Regina Silveira en *Memoria azul* resquebraja en un trampantojo la cubierta acristalada, proyectada hecha añicos en el suelo, empleando el azul, de tal manera que traslada el cielo al interior mismo del edificio. Los engaños visuales abarcan el conjunto de su producción, bajo los simulacros de la perspectiva y de la sombra⁴².

En la instalación de la coreana Kimsooja, el cristal de la estructura del palacio y el espejo en que se convirtió la extensa superficie del pavimento se asocian a la mujer y en concreto a la propia imagen de la artista, ya que su respiración inundaba el interior, paulatinamente convertida en canto. En *Respirar - Una mujer espejo* (2006)⁴³, luz y sonido conformaban un binomio común en la producción de su autora, al que se incorpora el color (ILUSTRACIÓN 9). La estructura acristalada estaba cubierta por una película de difracción traslúcida por lo que los colores centelleaban y se proyectaban nerviosos, en el suelo de espejo, como un arco iris. En la vasta superficie todo se reflejaba, nosotros, los demás (yo y el otro, un argumento en las preocupaciones de la coreana), la arquitectura, la naturaleza. El silencio, la reflexión y también el divertimento surgido de la sorpresa por la duplicidad de los fenómenos físicos, hacían de la intervención de Kimsooja una de las más singulares del Palacio de Cristal⁴⁴. Se ha considerado que la artista actúa con el edificio como si fuera un “bottari”, común en su producción, es decir, que lo envuelve con la película coloreada como si de un fardo se tratara⁴⁵.

El alemán Lothar Baumgarten, con *El barco se hunde, el hielo se resquebraja* (2016), no necesitó introducir ningún objeto en el Palacio de Cristal. Su instalación era sonora y quien lo visitaba oía el crujido del deshielo del río Hudson, que el artista grabó entre 2001 y 2005. Los paralelismos con la apariencia del resquebrajamiento del mismo palacio y con situaciones políticas y sociales han sido por otros cuestionados.

⁴¹ Según ha comentado la artista, “la luz es una vez más el eje de mi reflexión poética y la propia clave para todas las operaciones de lenguaje implicadas en mi diálogo con la arquitectura del Palacio de Cristal” (“Entrevista de Kevin Power a Regina Silveira”, en *Regina Silveira. Lumen*, p. 31).

⁴² MONTEJO NAVAS, Adolfo, “El otro lado de la imagen o las iluminaciones de Regina Silveira”, en *Regina Silveira. Lumen*, pp. 43-55). Se considera que la instalación en el Palacio de Cristal forma parte de una trilogía que define su producción artística, junto con *Claraluz* (2003) y *Ficções* (2007).

⁴³ *Kimsooja. Respirar-Una mujer espejo*, comisariada por Oliva María Rubio, Madrid, Palacio de Cristal, 27 de abril-24 de julio de 2006.

⁴⁴ Como inmediato precedente está la instalación desarrollada en el teatro de La Fenice de Venecia entre enero y marzo de 2006 (*To Breathe/ Respirare (Invisible Mirror, Invisible Needle)*), con la propia respiración de la artista –en realidad, una pieza de sonido denominada *The Weaving Factory*, de 2004- y la proyección de colores en una pantalla. Otras intervenciones próximas a la del Palacio de Cristal que se pueden mencionar son la del Pabellón de Corea, de la Bienal de Venecia de 2013 y la del Centre Pompidou-Metz de 2015.

⁴⁵ RUBIO, Oliva María, “Kimsooja: menos es más”, *Kimsooja. Respirar-Una mujer espejo*, pp. 18-48.

ARQUITECTURA DENTRO DE LA ARQUITECTURA

Un palacio dentro de otro palacio. En 2011 Soledad Sevilla introdujo en el interior del Palacio de Cristal una construcción que pretendía ser su réplica⁴⁶. Los materiales empleados fueron el aluminio para la estructura y el policarbonato para los paneles. La autora tuvo en cuenta las características del edificio en diversos aspectos, incluso la disposición de la entrada, coincidente con la original, y la de los soportes, pues los pedestales se correspondían con las columnas del edificio. Se trataba de una construcción sorprendente, pues el visitante recorría un espacio dentro de otro espacio, sin dejar de tener la apariencia de una escultura monumental transitable. Otro paseo era el que resultaba del espacio libre entre los muros del palacio y los de la nueva construcción. Los paneles traslúcidos, con un azul intenso, permitían ver el exterior, es decir, el propio palacio, a través de los cuales se filtraba la luz. Como minúsculas estrellas u organismos vivos, signos de puntuación, acentuación y exclamación los recorrían, en un espacio de fuerte carga poética. Más arriba, a unos ocho metros de altura, se veía otro cielo, ahora a través de la estructura férrea. El desdoblamiento sugería un mundo dentro de otro, un artificio con valoraciones espaciales y lumínicas.

Federico Guzmán quiso que su intervención que el Palacio de Cristal fuera un lugar, amplio y acogedor, para reivindicar la dignidad del pueblo saharauí a través de una jaima, con su ornato interior original y sus actividades⁴⁷. Esta tienda del desierto estaba levantada con vestimentas de las mujeres y pretendía dejar constancia de una cultura y llamar la atención sobre la opresión en que se encontraban los saharauís, perdidas sus libertades tras la invasión marroquí de 1976. Años más tarde, en 2010, el Campamento de la Dignidad, a las afueras del Aiún, se configuró con jaimas que levantaron miles de familias como un acto de protesta por la situación social y económica en que vivían. Las jaimas serían posteriormente prohibidas, sin embargo, en los territorios ocupados los saharauís las levantan en las azoteas de sus casas como un acto de protesta y de fortalecimiento de una identidad propia⁴⁸. Una impronta artística se perfilaba en el diseño de sus finas y translúcidas telas y en la riqueza de su color, confeccionadas por mujeres de Bojador en un taller dirigido por Federico Guzmán. El contraste entre esta tienda y el Palacio de Cristal era evidente, tanto por la estructura como por los materiales.

En 2007 el Palacio de Cristal sirvió como contenedor de tres estructuras arquitectónicas centralizadas rematadas por cúpulas⁴⁹ (**ILUSTRACIÓN 10**). Andy Goldsworthy las

⁴⁶ *Escrito en los cuerpos celestes*, Madrid, Palacio de Cristal, 10 de noviembre de 2011 a 24 de abril de 2012. La autora, no en vano, ha comentado que cuando hace instalaciones lo que más le interesa es apoderarse del lugar (ACHIAGA, Paula, "Entrevista con Soledad Sevilla", *El Cultural*, 10 de noviembre de 2011).

⁴⁷ *Federico Guzmán: Tuiza. Las culturas de la jaima*, comisariada por João Fernandes, Madrid, Palacio de Cristal, 16 de abril a 30 de agosto de 2015.

⁴⁸ Vídeo de la entrevista con Federico Guzmán, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015. Probablemente la jaima podría tener un paralelismo conceptual con el Palacio de Cristal, levantado para mostrar la flora de un país dominado por España en cuanto poder colonial.

⁴⁹ *Andy Goldsworthy. En las entrañas del árbol*, Madrid, Palacio de Cristal, 2 de octubre de 2017 a 21 de enero de 2008.

construyó utilizando un material totalmente opuesto al edificio madrileño ya que empleó la madera. Este no estaba tratado industrial o artesanalmente en su condición de tabla, sino que se originaba de troncos y de ramas de árboles de pino silvestre talados en la sierra norte de Madrid, de un bosque que expresamente surte de madera a empresas variadas. Estas estructuras se comunicaban entre sí permitiendo al visitante llevar a cabo un recorrido sorpresivo, estar dentro y al mismo tiempo fuera, sintiendo sobre sí la apabullante presencia de los troncos descarnados.

La idea de una construcción primitiva pero también de un templo clásico y de un templete renacentista estaba presente, alumbrada de un modo natural gracias al recurso de la luz solar que se introducía por entre las rendijas dejadas por los troncos y la abertura, como un óculo, del centro de la parte alta. Estos huecos conectaban al visitante con la construcción del palacio (hierro, cristal), oponiendo lo orgánico a lo industrial. La tipología cupular ya la había desarrollado el artista en proyectos previos (Londres, Yorkshire), siendo el primero de 2005, donde establece una alianza entre el material natural y la forma geométrica, obras que tienen un carácter temporal más allá de las efímeras que caracterizan su producción en el medio natural, a veces en situaciones extremas de frío y viento⁵⁰. Lo orgánico, en este caso, se asume como material constructivo, en la estela del Land Art, y el carácter acogedor de las estructuras creadas por los árboles impulsa la idea perseguida por el artista de estar en el interior más profundo de la naturaleza, de ahí el título de *En las entrañas del árbol*.

Trabajando con materiales naturales, tales como la piedra, la tierra, especies vegetales, el agua, el barro, la nieve, el hielo e incluso el viento, las formas ovoides, cual almiarres, como el cuarto elemento del conjunto del Palacio de Cristal, constituyen otra de las tipologías que identifican el proceder artístico de Goldsworthy⁵¹. En todas estas construcciones no solamente hay que valorar el elemento natural, sino la energía que se desprende de las mismas y el acoplamiento casi milagroso de troncos y ramas de manera que se mantengan en pie: “La obra será protectora, pero también resultará algo amenazadora, con toda esa madera alrededor y la sensación de que podría desplomarse sobre uno. No lo hará, pero debe dar la impresión de que va a caer. Va a ser muy interesante ver cómo se siente la gente en este espacio. Deben sentirse ligeramente amenazados por él, porque la naturaleza es a veces muy amenazadora”⁵².

Andy Goldsworthy introdujo tal cantidad de troncos de árboles en el interior del Palacio de Cristal como una acción para él nada extraordinaria, pues era como si empujara para dentro el mismo parque del Retiro, como si se trabajara con varias capas: naturaleza-pa-

⁵⁰ Garraud, Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, París, Flammarion, 1994, pp. 144-147; *Être nature*, catálogo de la exposición, París, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1998, pp. 173-174.

⁵¹ Un documental recoge imágenes del artista trabajando en diferentes obras bajo distintas modalidades según los recursos naturales que utilice (*Ríos y mareas. Andy Goldsworthy y la obra del tiempo*, de Th. Riedlsheimer, 2008).

⁵² “Entrevista a Andy Goldsworthy (Madrid, 17 de abril de 2007)”, en *Andy Goldsworthy. En las entrañas del árbol*, pp. 59-79.

lacio-naturaleza-palacio... Al mismo tiempo, el artista defiende la idea de que hace arquitectura dentro de la arquitectura, no solamente de que crea un bosque dentro de un palacio, sino un palacio dentro de otro.

DAR LA VUELTA AL PALACIO

Frecuentemente, cuando se acude a ver una exposición se procura acceder con rapidez al edificio. En pocas ocasiones, el visitante depara en las excelencias de la arquitectura que acoge la muestra, incluso cuando esta corresponda al Palacio de Cristal, una joya de la arquitectura del siglo XIX. Con la intervención de Roman Ondák en 2013⁵³, el edificio pasa a ser el objeto de la exposición, de hecho, el artista le ha conferido el tratamiento de “escultura”⁵⁴. Una pasarela protegida con barandilla se adosa a la estructura, a baja altura, precisamente junto a la línea en que comienza la decoración de cerámica, franja ornamental que se convierte en zócalo de la misma. Este elemento nuevamente incorporado se camufla con la arquitectura original, mimetizándose al extremo, girando en su entorno como una oruga. Curiosamente, el acceso se llevaba a cabo desde el interior, después de llegar por una entrada secundaria del palacio, alterando el ritmo habitual, lo cual no dejaba de producir sorpresa mientras que el visitante no era absolutamente conocedor de que el fin del recorrido acabara en ese punto. Este corredor permitía apreciar el edificio desde fuera, al que abrazamos conforme caminamos, y al mismo tiempo funciona como mirador del parque. El título de la intervención, *Escena*, implicaba la idea de un espectador, y de un espacio donde algo ocurre, el vasto interior del edificio y el espectáculo de la naturaleza del entorno. Ese juego entre exterior e interior fue perseguido por el artista teniendo siempre presente al espectador, que se convierte en actor de la obra de arte⁵⁵.

Desdoblar elementos arquitectónicos y llevar a cabo modelos reducidos de espacios ya creados son intereses que se aprecian en el conjunto de la obra de Ondák, pero también ha duplicado la propia naturaleza, como los jardines exteriores del pabellón de la República Eslovaca de la Bienal de Venecia de 2009⁵⁶.

⁵³ Roman Ondák. *Escena*, comisariada por João Fernandes, Madrid, Palacio de Cristal, 19 de septiembre de 2013 a 23 de febrero de 2014.

⁵⁴ Entrevista del artista con João Fernandes, 7 de octubre de 2013, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

⁵⁵ ESPEJO, Bea, “Entrevista con Roman Ondák”, *El Cultural*, 20 de septiembre de 2013.

⁵⁶ La arquitectura cumple un papel importante en el lenguaje artístico de Ondák, a menudo desvelando cuestiones relativas a las instituciones del arte, como cuando crea una réplica a escala de la Sala de Turbinas de la Tate Modern (*It Will All Turn Out Righty in the End*, 2005-2006), a la que pueden acceder un número reducido de visitantes, lo cual viene a ser una reflexión sobre este espacio dedicado a intervenciones específicas que se convierten en espectáculos de masa (Roman Ondák, cat. de la exposición, Colonia, Walther König, 2013 (exposición itinerante, desde Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2012); André Rottmann *en The art of tomorrow*, ed. de Laura Hoptman, Yilmaz Dziewior y Uta Grosenick, Berlín, Distanz, 2010, pp. 234-237).



(ILUSTRACIÓN 1) Maja Bajevic, *To Be Continued (Continuará)*, 2011, Madrid, Palacio de Cristal (MNCARS) (Foto: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/Román Lores) (© VEGAP, Madrid, 2018)



(ILUSTRACIÓN 2) Maja Bajevic, *To Be Continued (Continuará)*, 2011, Madrid, Palacio de Cristal (MNCARS) (Foto: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/Román Lores) (© VEGAP, Madrid, 2018)



(ILUSTRACIÓN 3) Pierre Huyghe, *La estación de las fiestas*, 2010, Madrid, Palacio de Cristal (MNCARS) (Foto: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/Román Lores) (© VEGAP, Madrid, 2018)



(ILUSTRACIÓN 4) Nacho Criado, *Ellos no pueden venir esta noche...*, 1991/2012, Madrid, Palacio de Cristal (MNCARS) (Foto: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/Román Lores) (© VEGAP, Madrid, 2018)



(ILUSTRACIÓN 5) Nacho Criado, *Imágenes húmedas*, 1991/2012, Madrid, Palacio de Cristal (MNCARS) (Foto: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/Román Lores) (© VEGAP, Madrid, 2018)



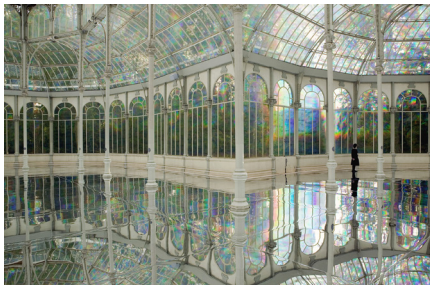
(ILUSTRACIÓN 6) Evaristo Bellotti, *Escultura*, 2008, Madrid, Palacio de Cristal (MNCARS) (Foto: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/Román Lores) (© VEGAP, Madrid, 2018)



(ILUSTRACIÓN 7) Evaristo Bellotti, *Escultura*, 2008, Madrid, Palacio de Cristal (MNCARS) (Foto: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/Román Lores) (© VEGAP, Madrid, 2018)



(ILUSTRACIÓN 8) Mitsuo Miura, *Memorias imaginadas*, 2013, Madrid, Palacio de Cristal (MNCARS) (Foto: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/Román Lores) (© VEGAP, Madrid, 2018)



(ILUSTRACIÓN 9) Kimsooja, *Respirar - Una mujer espejo*, 2006, Madrid, Palacio de Cristal (MNCARS) (Foto: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/Román Lores) (© VEGAP, Madrid, 2018)



(ILUSTRACIÓN 10) Andy Goldsworthy, *En las entrañas del árbol*, 2007, Madrid, Palacio de Cristal (MNCARS) (Foto: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/Román Lores) (© VEGAP, Madrid, 2018)

EL CICLO *BACHCANTATA* DE VÍCTOR MIRA

David Cortés Santamarta, *Universidad Complutense de Madrid*
davcortes@yahoo.es

El ciclo *Bachcantata* se extiende desde 1989 hasta, aproximadamente, 1994, fecha en la que Víctor Mira (1949-2003) realiza unas grandes piezas de cerámica que culminan un amplio grupo de obras en las más diversas técnicas y formatos. Tal variedad se apoya, sin embargo, en una sintaxis muy restringida. Las negras superficies monocromas que dominan el conjunto, sobre las que sólo se dispone la elemental presencia de una cruz, suponen un extremo ejercicio de renuncia y depuración, que resulta aún más radical dado su contraste con la densidad iconográfica que había caracterizado la producción anterior del artista. La cruz manifiesta simultáneamente la continuidad con las series precedentes —por cuanto afirma un trasfondo religioso compartido— y una rotunda ruptura con ellas, al desaparecer todas las alusiones figurativas y constituirse en único motivo plástico, cuyas variantes formales habrán de determinar en exclusiva la totalidad del ciclo.

Quizá el mejor modo de analizar la serie sea a través del epílogo que Mira escribió para acompañar el libro de estampas *Bachkantaten* [1989-1990]. En vez de una explicación discursiva, el artista prefiere evocar —bajo el aspecto de una confidencia personal y el empleo de exaltadas metáforas— una multiplicidad de referencias que las imágenes no muestran de manera directa, pero que resultan esenciales para la adecuada interpretación de unas obras cuyas opacas superficies negras parece que proclaman su hermetismo:

Puse mis ojos de ateo en una música perfecta porque deseaba crear su réplica en imágenes, y eso que siempre supe que sin ellas las cosas del alma suben más derechas a Dios. Así, de mis manos vacías de fe fueron surgiendo con humildad, con santa simplicidad estas *Bachcantatas* que debían ser casi perfectas para que, de ese modo, el aliento recibido no me fuese atribuido a mí sino al Señor¹.

Aún en su brevedad, el texto condensa varios sentidos. Sin duda el más evidente es el que se refiere a la conflictiva actitud de Mira ante el ámbito religioso. Sus palabras poseen una apariencia confesional, donde las contradicciones y los giros poéticos son constantes. En el inicio de cada uno de los párrafos el artista pronuncia con firmeza su condición de ateo, a través de indicaciones sobre su actividad como pintor —el binomio de la mirada y la ejecución manual en las expresiones «mis ojos de ateo» o «mis manos vacías de fe»— para finalizar invocando una divinidad cuya existencia tan sólo quedaría demostrada por la «música perfecta» de las cantatas bachianas. Esas paradojas transmiten las tensiones en las que se

¹ MIRA, Víctor, *Bachkantaten*, Barcelona, Tristan Barbarà, 1991.

sostiene la obra de Mira, donde la dimensión religiosa de los motivos implica más el manejo de un denso entramado simbólico y dramático que una adhesión doctrinal, lo que se había mostrado en sus personales reinterpretaciones de la iconografía cristiana en las series de los estilistas, las crucifixiones, san Sebastián o Montserrat.

El epílogo también sitúa las analogías entre pintura y música del ciclo *Bachcantata* en el contexto de las concepciones luteranas sobre las relaciones del arte y la religión, sustanciales para comprender el estatuto de las composiciones elegidas por el pintor. Las cantatas de Bach se adecúan estrictamente a los requerimientos litúrgicos y doctrinales de la Reforma luterana. El musicólogo Cristoph Wolff las ha definido como «sermones musicados», analizando sus secciones de acuerdo a las necesidades litúrgicas que cumplían. La estructura de las cantatas, que comenzaban con un coral, al que seguían arias y recitativos de carácter dramático o meditativo, para finalizar con el canto de la congregación en un himno de una estrofa, se equiparaba al esquema de la homilía luterana².

Así, cuando Mira juzga la música, frente a la imagen, como privilegiado lenguaje de acceso a la divinidad, recupera las nociones de Lutero. Pero lo hace mediante la estrategia, habitual en el artista, de polemizar con ellas. En los giros y la retórica del texto puede percibirse incluso una cierta similitud con los del reformador alemán, como si hubiera querido sugerir de manera subrepticia y con un estilo casi extemporáneo, tal vínculo. Lutero considera la música un don de Dios y no simplemente una invención humana, a la vez que insiste en su poder emocional y didáctico:

La música es un don de Dios, no de los hombres; ahuyenta al demonio y nos vuelve felices [...] desde el punto de vista teológico, ningún arte puede alcanzar el valor de la música [...] La música es el bálsamo más eficaz en orden a apaciguar, regocijar y vivificar el corazón de aquel que esté triste y sufra [...] La música es un don sublime que nos ha sido otorgado por Dios, semejante a la teología³.

El valor que asume la música en la doctrina de Lutero explican el frecuente uso de términos musicales en sus escritos para referirse a principios teológicos, así como la decisiva importancia de la música en el programa de transformaciones litúrgicas que llevó a cabo, en las cuales se inscriben las funciones que, siglo y medio después, habrán de cumplir las cantatas bachianas⁴. La predicación y la música son los pilares de la nueva liturgia reformada donde, al contrario de lo que sucedía en la misa católica, la comunidad de fieles no se mantiene en silencio durante la celebración, sino que interviene de manera activa en la misma mediante el canto de himnos vernáculos. Lutero recopiló numerosas melodías populares y

² WOLFF, Cristoph, *Bach. El músico sabio*, Barcelona, Ma Non Troppo, 2008, p. 276.

³ Carta de Martín Lutero al compositor Ludwig Senfl, recogida en FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 153-154.

⁴ Para un análisis de la música en la Reforma luterana, véase la síntesis de Robin A. Leaver «Música y luteranismo», incluida en BUTT, John [ed.], *Vida de Bach*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 61-76.

folclóricas, algunas de ellas de contenido profano, que fueron adaptadas a textos religiosos y morales para su utilización en los oficios, hasta formar un amplio *corpus* de himnodia para el que asimismo diversos compositores, incluido él mismo, escribieron sencillas piezas, de modo que cubrieran la totalidad del año eclesiástico. Si bien inicialmente eran cantados por la congregación a una sola voz, a menudo con acompañamiento de órgano, más tarde serían armonizados a cuatro voces para ser interpretados por un coro, como ocurre en los corales de las cantatas de Bach. Las melodías procedentes de los himnos son un material básico para muchas de las obras para órgano y cantatas de Bach en las que, por debajo de la complejidad de su elaboración contrapuntística, siempre late un sentido popular asociado a sus orígenes. La preeminencia concedida a la música como componente fundamental de la liturgia luterana resulta paralela a la crítica de la imagen, cuyo valor de culto es rebatido, frente a su exaltación en el dogma católico. Ese aniconismo reformista, que se extendía de la tolerancia a la iconoclastia, supuso una drástica purificación del espacio eclesiástico en el que tenían lugar las nuevas prácticas litúrgicas⁵. La palabra revelada, a través de la predicación, y la música, lenguaje que la dota de una especial potencia expresiva, en un proceso que culmina con las cantatas de Bach, reemplazaron en la doctrina protestante a la imagen religiosa.

El ciclo de Mira interviene en ese contexto y lo actualiza polémicamente. La elección de las cantatas muestra no sólo una afinidad personal, sino, sobre todo, la conciencia de que en ellas confluyen cuestiones decisivas para los propios planteamientos creativos del pintor. Las cantatas de Bach se erigen como modelo de una obra de arte en la que se produce la plena conciliación entre concepciones estéticas y religiosas, compendiada en las iniciales *S.D.G.* —correspondientes a la locución latina, *Soli Deo gloria* «Gloria a Dios sólo»— con las que el músico finalizaba los manuscritos de sus composiciones religiosas. Es esa síntesis la que pone de manifiesto, por su agudo contraste, las rupturas y escisiones que han dominado las conflictivas relaciones del arte y la religión en la edad contemporánea. En las *Bachcantatas* Mira afronta la distancia insalvable, en un mundo secularizado, entre la labor creativa y una dimensión trascendente. Su negra opacidad y severa monotonía condensan no sólo una imposibilidad subjetiva, sino histórica. Cuando el artista realiza la «réplica en imágenes» de las composiciones de Bach, se ve obligado a someter su lenguaje plástico a una limitación formal y cromática extrema, lo que debe ser interpretado como un modo de integrar, en el interior de la obra, la propia negación de aquellos presupuestos en los que se sostiene. Cada *Bachcantata* se cuestiona a sí misma y es, a la vez, el testimonio de la obstinada resolución de Mira por mostrar —en los mismos límites de una práctica pictórica circunscrita a lo esencial— la separación respecto a aquella alianza que se cifró en la música de Bach, cuando el arte aún cumplía unas funciones culturales.

La analogía con la música se resuelve, paradójicamente, en una especie de anulación del lenguaje pictórico, reducido a su enunciación más básica. La mirada, ante los lienzos de las *Bachcantatas*, queda enfrentada a una suma de negaciones. La negación más evidente

⁵ Véanse los capítulos «Crítica de las imágenes y destrucción de las imágenes en la Reforma» e «Imagen y palabra en la nueva doctrina» en BELTING, Hans, *Imagen y culto*, Madrid, Akal, 2010, pp. 609-622.

es la enfática renuncia del artista a toda referencia figurativa. A ello se une la sobriedad del cromatismo, restringido a la combinación del negro con otro color. Negación asimismo de cualquier complejidad compositiva, al estar la tela ocupada en su totalidad por una superficie monocroma negra sobre la que tan sólo destaca una o varias cruces y la sencilla geometría de unas líneas o franjas más o menos estrechas, cuyas variantes se ajustan a unos reiterativos patrones. Negación de la factura pictórica, al ser aplicado el pigmento mediante una superposición uniforme de numerosas capas, de modo que desaparece por completo la huella de la pincelada o de la gestualidad del artista, dando como resultado una homogénea acumulación de óleo, sin ningún tipo de matiz cromático y cuya textura, gruesa y rugosa, deriva del proceso de secado de la pintura. Las alusiones de Mira a la «humildad» y a la «santa simplicidad» se refieren a esa ejecución limitada a una labor monótona y perseverante que eliminaba cualquier intencionalidad subjetiva y que el pintor juzgaba como un ejercicio ascético. Mira comenzaba pintando de azul toda la superficie de la tela. Dispuesta en el suelo, colocaba encima de ella una especie de molde, construido rudimentariamente con listones de madera y que establecía la elemental estructura formal. Al aplicar las sucesivas capas de pintura negra, aquellas áreas recubiertas con los listones quedaban protegidas, por lo que, al retirar estos, se generaba el singular efecto de relieve hundido en las líneas y cruces azules, así como la vibrante irregularidad de sus contornos, frente al opaco espesor del color negro que los rodea. Los grandes óleos pintados entre 1991 y 1992, cuyos formatos cuadrados acentúan los principios normativos del ciclo, son quizá las *Bachcantatas* más emblemáticas, al condensar tales negaciones.

No es casual que, en la creación de Mira, las obras que más se aproximan a la abstracción sean aquellas que se asientan en el diálogo entre la pintura y la música. El artista conocía cómo las correspondencias entre ambas disciplinas habían impulsado decisivamente durante el periodo de las vanguardias históricas el abandono del imperativo mimético a favor de un lenguaje plástico que, emancipado de exigencias representativas y siguiendo el ejemplo desmaterializado que le ofrecía la música, propugnaba la autonomía de sus propios medios formales⁶. La sencilla sintaxis que distingue las *Bachcantatas*, además de pertenecer a esa genealogía, responde de manera específica al estatuto de las composiciones bachianas. Puede considerarse esa extrema reducción de los medios plásticos como una estrategia del pintor para aludir a la iconoclastia protestante cuya consecuencia sería, en cierta manera, la música de Bach. Al recusar todo componente figurativo —tan esencial a su creación— Mira lleva a cabo un ejercicio de iconoclastia, con la misma radicalidad pero, también, con la misma implícita creencia en las potencialidades de la imagen que conlleva el pensamiento iconoclasta⁷. El austero interior de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, donde Bach ofició como Cantor y en el que interpretó sus cantatas y oratorios, testimonia esa preeminencia de la música frente a la imagen, prácticamente ausente del desornamentado espacio arquitect-

⁶ Para las relaciones entre el arte y la música en las vanguardias históricas véase MAUR, Karin von [ed.], *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München, Prestel, 1985.

⁷ Sobre la iconoclastia véanse los clásicos estudios de FREEDBERG, David, *Iconoclasts and Their Motives*, Montclair, Maarsen, 1985 y GAMBONI, Dario, *The Destruction of Art*, London, Reaktion Books, 1997.

tónico. El depurado lenguaje de las pinturas de Mira recupera, incorporándolo a su articulación, el interdicto protestante. La textura negra del pigmento incluso recuerda la de un lienzo carbonizado —una de las prácticas iconoclastas más frecuentes fue quemar las imágenes religiosas—, sentido que el autor apunta tangencialmente en uno de sus textos sobre el ciclo, donde se refiere a la simplificación formal de sus obras:

Es verdad que el ruido intoxica, que el silencio forzado produce alucinaciones, pero también es verdad que hay otro silencio en quietud de luz y tensión espiritual que pone orden en todo el alma y en el sexo corrigiendo la calentura del corazón.

Bach deja que en esta quietud de la tensión del alma, arda todo lo que en uno pueda consumirse, y en el silencio de sus armonías se olvide todo lo que puede ser olvidado⁸.

La consunción es tan metafórica como real. Si lo biográfico, unido a una explícita y turbadora sexualidad, impulsaban los recursos figurativos y hasta narrativos de series previas como *Interiores españoles con tomate* o *Caperucita Roja*, en las *Bachcantatas* Mira clausura por completo el carácter representativo del lienzo, excluido a favor de una ennegrecida superficie pictórica bidimensional, mediante la que se convoca un anhelo espiritual que exhibe su propia negación.

Esa actitud polémica del artista no sólo se revela en la negra acumulación matérica, sino también en la frecuente inversión del signo de la cruz, procedimiento que, además de ser resultado del dispositivo de variaciones, añade una declinación casi blasfema. En gran parte de los lienzos y de los objetos, así como en las esculturas de cerámica, que lo concluyen, la cruz aparece invertida. El signo de tortura y resurrección, presente en Mira desde *Baselitzbeuys* y reiterado en numerosos ciclos hasta transformarse en una constante de su creación, es conducido a su fórmula más concisa. Aunque en las *Bachcantatas* la cruz esté liberada de las figuras a las que estaba vinculada —los estilitas encadenados, los restos del Cristo crucificado, las cumbres de Montserrat o las águilas— el motivo no se muestra como una purificada afirmación de fe. Por el contrario, al invertirlo, Mira radicaliza más aún su conflicto existencial ante el simbolismo de la cruz. Plenamente identificado con ella, como señal de sacrificio y muerte —hasta asumir la postura del crucificado en el gesto último y definitivo de su suicidio— y a la vez impugnando su valor doctrinal, asociado a la gracia y a la salvación.

En las *Bachcantatas* hechas de madera y malla de gallinero metálica la inversión de la cruz se manifiesta con especial crudeza. Es probable que estas obras deriven de las cruces hechas con listones de madera empleadas como molde en los lienzos, reutilizadas después para construcciones más complejas y de mayor tamaño, cuya evidente similitud con una cruz de altar se combina con su aspereza y aspecto artesanal. El artista exhibe la manualidad de su factura, así como la directa textura de unos materiales toscos y humildes. La madera sin desbistar y pintada adquiere la apariencia de una superficie quemada por el fuego, mientras que la malla metálica sobre las áreas azules consigna violentamente, como sucedía en ciertas crucifixiones y estilitas, el aura de lo sagrado y la imposibilidad de acercamiento que ésta implica.

⁸ *El silencio de Bach*, texto inédito de Mira fechado en febrero de 1995.

La presencia de la cruz en las *Bachcantatas* puede asimismo relacionarse con la estructura quiástica usada por Bach en muchas de sus composiciones sacras. El musicólogo Robin A. Leaver señala que el empleo de estos modelos simétricos al ordenar los movimientos de los cantatas y pasiones, se explica porque el término que designa esa simetría procede de la palabra griega *χίασμα*, «disposición cruzada, como la de la letra χ», letra que además coincide con la inicial de Cristo. En algunas de sus partituras manuscritas Bach sustituye la palabra «Cristo» o «cruz» por una X. En la organización quiástica de su música el compositor trasladaba estructuralmente la simbología religiosa del signo de la cruz⁹.

Las cantatas de Bach representarían también para Mira el paradigma de una perfecta conciliación entre la labor del artista y las creencias de una comunidad que se siente reconocida en una música integrada en su vida cotidiana, que expresa sus inquietudes y en cuya interpretación participa a través del canto congregacional. Cabe pues considerar la serie como un nuevo ejemplo del interés de Mira por interrogarse en torno a la dimensión comunitaria del arte y su capacidad para generar un imaginario colectivo, que ya se percibía en series precedentes, dedicadas a la iconografía prehistórica o religiosa.

En el libro de estampas *Bachkantaten*, que incluye trece estampas al aguatinta y carborundo, acompañadas de los textos de las cantatas de Bach y de un epílogo del artista, Mira plantea todos estos sentidos, lo que se muestra ya en el aspecto del mismo estuche que las contiene. Encuadernado en tela negra, su gran tamaño [70 x 50 cm], y la tipografía elegida, grabada en bajorrelieve con caracteres plateados, lo asemejan a un volumen litúrgico. Con ello, a la vez que subraya las referencias religiosas del conjunto, indica la importancia que en la doctrina protestante posee la palabra bíblica como única fuente de autoridad hasta el punto de constituirse, bajo la denominación de *Sola scriptura*, en uno de los principios básicos de la Reforma. La distribución de la palabra y de la imagen potencia esa condición de libro, al estar ambas impresas en un mismo pliego, de modo que la mirada se enfrenta simultáneamente a los textos, en el verso de la cara interior, y a la estampa, que ocupa, impresa a sangre, el recto de esa misma cara. Cada una de las trece estampas se vincula con una de las cantatas de Bach, cuyo texto se reproduce en su integridad. El artista ha elegido las cantatas BWV 39 *Comparte tu pan con el hambriento*, BWV 47 *El que se enaltezca será humillado*, BWV 48 *A mí, hombre miserable ¿quién me redimirá?*, BWV 49 *Voy con fervor en tu búsqueda*, BWV 57 *Bienaventurado es el hombre*, BWV 95 *Cristo es mi vida*, BWV 110 *Que nuestra boca se llene de risas*, BWV 138 *¿Por qué te turbas, corazón mío?*, BWV 147 *Corazón y boca, acto y vida*, BWV 149 *Con júbilo se canta la victoria*, BWV 166 *¿Dónde vas?*, BWV 170 *Descanso alegre, amable disfrute del alma* y BWV 172 *Sonad cantos*.

La secuencia se inicia con una enunciación de la bicromía en la que se asienta la totalidad de las estampas. Una gran franja vertical de color negro, realizada con la técnica del carborundo, se impone, por su tamaño y textura, sobre las más estrechas superficies azules, en aguatinta, a los dos lados de la imagen. El grosor matérico del carborundo se corresponde

⁹ Véase Robin A. Leaver «Las obras vocales maduras y su contexto teológico y litúrgico», incluido en BUTT, John [ed.], *Vida de...*, pp. 153-156.

con las acumulaciones de óleo negro en los lienzos. La asociación del negro y el azul con cada uno de esos procedimientos calcográficos se convierte en una de las constantes de la serie, así como la irregularidad de los contornos de las distintas áreas cromáticas. Esa irregularidad incorpora en la serie un acento expresivo y un componente manual que impugna las variables geométricas en torno a las que se organizan las diversas combinaciones. Es la vibrante tensión entre la factura de las estampas y las sistemáticas permutaciones formales, lo que activa unas imágenes donde los recursos plásticos y compositivos han sido reducidos a la más extrema elementalidad. El empleo del carborundo, que genera unas profundas y rugosas texturas, y los efectos tonales del aguatinta, añaden una decisiva materialidad a la estampa, lo que destaca su apariencia manual.

La cruz, que surge en la segunda de las estampas, es el único motivo del conjunto y, a modo de unidad modular, es sometida a patrones repetitivos o de alternancia cromática. Se multiplica —duplicada o triplicada—, adquiere mayor rotundidad o bien se limita a un escueto trazado. Vistas en su totalidad, se advierten en las estampas una latente retícula cuyos ejes verticales y horizontales determinan la estructura de cada imagen, lo que queda reforzado por la configuración geométrica de la cruz, resultante de la intersección de dos segmentos perpendiculares.

Sin embargo, aunque las variantes se ajusten a una retícula subyacente, la ejecución contradice cualquier expectativa de exactitud, introduciendo una perpetua y palpitante divergencia. El estremecimiento del trazo que dibuja las cruces o las más extensas coordenadas lineales en las que se integran, y de las que en ocasiones no son sino su continuidad, así como los agitados contornos cromáticos, niegan la uniformidad de una estricta o rigurosa ordenación. La sintaxis de las *Bachcantatas* se aleja así de las estrategias de aquellas tendencias minimalistas regladas por la inflexible aplicación del módulo y por la neutra inexpressividad de un acabado industrial. La estampa final corrobora tal diferencia: la bicromía a partir de la cual se desplegaban las variaciones formales se resuelve y colapsa en un estallido caótico e informe.

Pueden interpretarse los principios estructurales de las *Bachcantatas* como un modo de crear una metáfora visual de los métodos compositivos que guiaron el lenguaje de Bach. Así las reiteraciones, apariciones y desapariciones del motivo de la cruz, o su misma inversión, responderían a las técnicas contrapuntísticas basadas en la imitación de voces y sujetos musicales que articulan los cánones y las grandes fugas bachianas. Ciertos procedimientos habituales en la música de Bach, como los de aumentación o disminución del sujeto musical, las inversiones melódicas o las retrogradaciones, donde las melodías son repetidas a través de su reflejo especular, encuentran en las *Bachcantatas* una equivalencia pictórica. En una de sus últimas series, *El monje junto al mar bien temperado*, Mira recuperará las alusiones a la obra de Bach, condensando en su título el de una de las partituras donde éste condujo hasta sus últimas consecuencias las posibilidades del contrapunto¹⁰.

¹⁰ El lenguaje de Bach como modelo estructural es el que atrajo fundamentalmente a los pintores de las vanguardias históricas, entre ellos Klee y Kupka. Véase MAUR, Karin von, «Bach et l'art de la fugue», incluido en VVAA, *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005, pp. 17-27.

En una análoga perspectiva musical, las líneas horizontales que atraviesan las superficies negras de las *Bachcantatas*, sobre todo cuando, como sucede en la décima de las estampas, están repetidas, se asemejan a las del pentagrama. Las cruces dispuestas en torno a ellas cumplirían así la función de notas, por lo que el signo musical deviene signo religioso. La transposición plástica de Mira convierte la escritura musical de Bach en profesión de fe. Los comentarios que el compositor anotó en los márgenes de su ejemplar de la Biblia documentan que la autoconciencia del músico sobre su labor creadora estaba muy próxima a ello: «Donde hay música devocional, Dios con su Gracia está siempre presente»¹¹. En la dialéctica que domina el ciclo, Mira, a la vez que destaca con ese recurso plástico la plena identificación de Bach con la doctrina que ensalzaba musicalmente en las cantatas, declara su propia distancia subjetiva.

Desde un punto de vista historiográfico la recepción histórica de la figura y la música de Bach ha oscilado entre las interpretaciones místicas, de origen decimonónico¹², y unas tendencias desacralizadoras. La propuesta artística de Mira se sitúa en unos parámetros que le aproximan a los mantenidos por filósofos como Emil M. Cioran o compositores contemporáneos como Mauricio Kagel. En ellos se manifiesta una actitud polémica semejante, en la que conviven la fascinación compartida por la música bachiana y la invectiva contra cualquier principio trascendente. Kagel compuso entre 1981 y 1985, en la celebración del 300 aniversario del nacimiento de Bach, un magno oratorio para solistas, coro y orquesta, sobre el modelo de las pasiones, titulado *La Pasión según san Bach*, que se sostiene en la provocativa afirmación «Dudar de Dios, creer en Bach»¹³. A partir de testimonios de la vida de Bach, Kagel elabora un relato que transmite las vicisitudes vitales y dificultades económicas del músico: «Me estimulaba componer una historia dolorosa, similar a la canonización de la única figura que me había interesado sin la menor contradicción». En el plano musical Kagel evita la cita directa de las partituras de Bach, pero desarrolla y aplica a su escritura serial muchos de los métodos del compositor alemán, desde estructuras fugadas a un complejo juego numérico, basado en el motivo musical B-A-C-H, en la notación alemana. Sólo la música de Bach se resiste al desmantelamiento crítico y desesperanzado del pensamiento de Cioran. En sus aforismos, formula la obra de Bach como muestra de una perfección que, al ser atributo exclusivo de una divinidad inexistente, transmuta la música bachiana en paradójico garante de una trascendencia imposible: «Sin Bach, la teología carecería de objeto, la Creación sería ficticia, la nada perentoria. Si alguien debe todo a Bach es sin duda Dios»¹⁴.

¹¹ Citado en BUTT, John [ed.], *Vida de...*, p. 71.

¹² Tal visión se recoge en la denominación de “quinto evangelista” con la que se llegó a calificar al compositor. Al respecto véase WOLFF, Christoph, *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge, Mass., London, Harvard University Press, 1991, p. 285.

¹³ KAGEL, Mauricio, «Douter de Dieu, croire en Bach», *Silences* [Paris], 2, [1985], pp. 243-253.

¹⁴ CIORAN, Emil M., *Silogismos de la amargura*, Barcelona, Tusquets, 1990, p. 115.

Nunca Mira fue tan explícito con respecto a los valores que asociaba al cromatismo como a propósito de aquellos presentes en la serie *Bachcantata*. En sus comentarios se unen referencias litúrgicas y trascendentales, además de percibirse ecos de una hermenéutica de los colores en los términos que fue planteada por artistas de vanguardia como Kandinski. Con ello Mira propone una concepción del color que se aleja de la meramente retiniana para situarse en esa extensa tradición donde el cromatismo asume diversas connotaciones simbólicas¹⁵:

El negro, siendo como es un símbolo de la muerte, augura la vida eterna, porque el negro es una visión del más allá, un signo del fin pero también de aquello que supera el límite y vuelve a la vida de nuevo.

De acuerdo a la tradición pagana, el azul es el color que combate al diablo. Para mí el azul es el cordero, el cielo que se opone al diablo.

En torno al rojo gira el dolor de la humanidad con fatal monotonía. Es el pan y el vino del trayecto de cada uno hacia la prolongación del ser. Es el color de la vida que se oscurece en la crucifixión¹⁶.

Que Mira revelara con tal claridad esas asociaciones —frente a sus más elusivas declaraciones sobre su creación— responde a su deseo de enfatizar la densidad significativa de los limitados recursos pictóricos empleados y recusar así cualquier análisis que examine la drástica restricción plástica desde criterios puramente formales. Los colores poseen un intenso sentido dramático que se conjuga con las referencias religiosas, lo que refuerza la analogía con las composiciones de Bach. En el reducido cromatismo subyacen aquellas obsesivas dimensiones —el sacrificio, el sufrimiento, la posibilidad de trascendencia, la soledad o la muerte— que se habían mostrado con anterioridad en la obra de Mira. El color negro alcanza un predominio casi absoluto. La mayor parte del soporte pictórico en las *Bachcantatas* está cubierto por una densa carga matérica de negro que transforma los lienzos en superficies monocromas, donde la cruz y las franjas cromáticas adquieren una presencia precaria, amenazada por la contundencia de aquel. En series anteriores Mira identificaba el negro con la noche —*Pinturas de la noche*— o con la muerte —la enigmática silueta de *Pintura de la media muerte*—¹⁷. Es esa última acepción la que el artista recupera en las *Bachcantatas*: el carácter fúnebre tradicionalmente unido al negro en la cultura occidental —luto, dolor y duelo— justifica su preeminencia en el ciclo. Las cantatas de Bach incluyen numerosas meditaciones en torno a la muerte. Aunque algunas de ellas estaban destinadas a ser interpretadas durante los servicios fúnebres, la frecuencia de estas reflexiones en las cantatas se explica por la importancia del *ars moriendi* en la doctrina reformista. El propio Lutero escribió un *Sermón para la preparación del buen morir*, donde exhortaba al creyente a que integrara en su vida cotidiana

¹⁵ Para un estudio sobre el significado del color en la cultura occidental véase GAGE, John, *Color y cultura*, Madrid, Siruela, 1993.

¹⁶ Respuestas al cuestionario de Elfi Kreis con motivo de la exposición de las *Bachcantatas* en Ansbach. Fax fechado el 22 de abril de 1993.

¹⁷ Véase CORTÉS SANTAMARTA, David, «Una iconografía primigenia: el diálogo con el arte prehistórico en la obra de Víctor Mira», *Anales de Historia del Arte* [Madrid], 26 [2016], pp. 229-252.

el pensamiento sobre la muerte y, para disipar el horror que ésta le inspira, mantener la fe en la naturaleza redentora del sacrificio de Cristo en la cruz¹⁸. Bach poseía en su biblioteca personal varios volúmenes dedicados el *ars moriendi* y la música de sus cantatas transmite con asombrosa capacidad expresiva los estados de ánimo —del angustiado temor a la jubilosa aceptación— originados por el enfrentamiento con la muerte¹⁹. Todo ello se manifiesta en el coral y recitativo iniciales de la cantata *Cristo es mi vida* BWV 95, cuyo texto Mira incluyó en su libro de estampas:

Cristo, es mi vida/ morir es mi premio./ A él me he entregado en cuerpo y alma/ con gozo iré hacia el fin./ Con alegría/ sí, con alegre corazón/ dejaré este mundo./ Y si hoy me ordenara: ¡debes marchar!/ Estaría dispuesto y preparado/ para devolver este pobre cuerpo/ estos descarnados miembros/ vestimentas de nuestra mortal condición/ al seno de la tierra./ Mi canto fúnebre ya está listo/ ¡ah si pudiera entonarlo hoy mismo!/ Me voy con paz y alegría/ según la voluntad de Dios/ leal es mi corazón y mi espíritu/ dulce y tranquilo./ Así, Dios ha prometido:/ la muerte será mi sueño.

En una *Bachcantata* pintada en 1989 [óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm] la densidad matérica del pigmento negro exhibe una forma parecida a una estela o lápida. La cruz, en su parte inferior, realiza el sentido mortuorio, a la vez que invierte visualmente la disposición de la misma. El artista, a través de un simple procedimiento de inversión, activa en esa imagen —una lápida flotando sobre un diluido fondo azul, de inequívocas connotaciones celestiales— un inquietante y poético campo de asociaciones.

El negro es a la vez color y ausencia de color: las *Bachcantatas* exploran esa antinomia. Puesto que el negro, inevitablemente, cifra una negación, Mira lo convierte en el elemento central de un ciclo que no es sino una suma de negaciones. En las superficies negras convergen las alusiones iconoclastas, una evidente referencia fúnebre, pero, ante todo, actúa una negación siempre abierta.

Mira confiere al color azul un valor espiritual, identificándolo con un principio celeste. El artista se inserta en una tradición simbólica que vincula el color azul con la trascendencia²⁰ y que se extiende desde la Antigüedad hasta Yves Klein, pasando por las vanguardias históricas. En la aproximación de Mira se advierten ecos de las consideraciones de Kandinski en su obra *De lo espiritual en el arte*, cuya apartado dedicado a los colores incluye además —con un planteamiento sinestésico— numerosas metáforas de carácter musical:

¹⁸ REINIS, Austra, *Reforming the Art of Dying: The Ars Moriendi in the German Reformation [1519-1528]*, Hampshire, Ashgate, 2007.

¹⁹ Véase YEARSLEY, David, *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, en especial el capítulo 1 «Von deinen Thron tret ich and the art of dying», pp. 1-41.

²⁰ Para esta identificación véase HAAS, Alois M., «Visión en azul. Arqueología y mística de un color», incluido en *Visión en azul*, Madrid, Siruela, 1999, pp. 33-53.

Cuanto más profundo es el azul, más poderosa es su atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él un deseo de pureza e inmaterialidad [...] El azul es el color típicamente celeste, que desarrolla profundamente un elemento de quietud. Al sumergirse en el negro adopta un matiz de tristeza inhumana, se hunde en la gravedad que no tiene ni puede tener fin²¹.

Mira incorpora al estudio «empírico-anímico»²² de Kandinski un componente religioso, como en series previas. La identificación del color azul con el cielo, en su acepción física y trascendente, era ya esencial en *Aterrado a un pedazo de cielo* o en los fondos de los grandes lienzos de estilizadas.

El rojo posee, frente a la bicromía del azul y el negro, una importancia secundaria. La relación del color rojo con la sangre es recurrente en la obra de Mira. Bien sea mostrada directamente —las piernas asañadas de san Sebastián o las distintas crucifixiones— o revelada mediante un apósito o venda, que es a la vez una señal de sufrimiento y una promesa de curación, la sangre remite de manera inmediata a la herida y al dolor humano. En el ciclo posterior dedicado a la *Sinfonía n.º 5* de Beethoven la fluidez del pigmento rojo se asimilará a la de la propia sangre²³. En *Cantata herida* [1990, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm], un lienzo que, a pesar de no poseer el nombre genérico de *Bachcantata*, pertenece al conjunto, se aprecian tales sentidos. Mira ha aplicado el pigmento rojo muy diluido, hasta el punto de que se transparenta el color negro bajo las huellas —burbujas y pequeños cráteres— que ha dejado su rápido secado. La corriente horizontal adquiere una cualidad fluida, de especial levedad, que contrasta con la severa consistencia fúnebre del negro. Un apósito real dispuesto sobre la franja invoca, en un gesto simple y contundente, esa «herida» del título. Las referencias eucarísticas en las declaraciones de Mira a partir del color rojo se constatan visualmente: el pigmento se transubstancia en sangre. El pintor asocia el apósito con la dimensión fúnebre de las cantatas de Bach:

En algunas cantatas añado una venda como un elemento para aplacar la angustia y el dolor. Por ejemplo, en la cuarta cantata —de carácter fúnebre— *Cristo yacía en brazos de la muerte*, a la dolorosa alusión al tema del entierro, le opongo con la venda el júbilo de la resurrección. Frente a la mortalidad del cuerpo, la inmortalidad del alma. La venda es el aleluya de la redención²⁴.

Aunque trasladado a un ámbito pictórico, el recurso de utilizar una venda procede de ciertas creaciones de Beuys, como *Bañera* [1960, técnica mixta, 100 x 100 x 45 cm], donde el artista alemán dispuso gasas y vendas, junto a restos de grasa y yeso, en una pequeña bañera. La herida simbólica impuesta en un objeto cuyo uso cotidiano es el baño del recién nacido,

²¹ KANDINSKI, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral, 1973, p. 82.

²² KANDINSKI, Vasili, *De lo espiritual...*, p. 78.

²³ Véase CORTÉS SANTAMARTA, David, «Pintura y música en la obra de Víctor Mira: el ciclo Beethoven Quinta Sinfonía», *Anuario de Historia del Arte* [Madrid], 27 [2015], pp. 191-211.

²⁴ Respuestas a Elfi Kreis.

sugiere el dolor del nacimiento y un proceso vital traumático —en términos biográficos e históricos— que no podía ser resuelto, de acuerdo a las concepciones de Beuys, sino a través de la mostración de esa herida fundacional.

En *Cantata de los amenes* [1990, óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm], Mira utiliza letras como signos plásticos, recurso presente en su trayectoria desde sus primeras obras. Con una grafía de inequívoca vibración manual y trazadas en azul, las letras mayúsculas de la palabra «Amén» se disponen en el centro de la blanca superficie pictórica, ajustándose a un formalizado esquema. Al estar escritas en diagonal, las repeticiones de la misma crean un angulado patrón ornamental. A veces la palabra aparece especularmente, o con letras invertidas, lo que refuerza su componente plástico. Al incluir esa fórmula litúrgica por la que el oficiante y los creyentes confirman su compromiso colectivo en la adhesión a la fe, Mira formula una nueva variante plástica donde se enfatiza la preeminencia que poseía la palabra, bajo el principio de la *Sola scriptura*, en el luteranismo. El historiador del arte Hans Belting ha investigado cómo en algunas iglesias luteranas la radicalidad iconoclasta hizo que las imágenes fueron sustituidas por textos²⁵. Así, la propuesta de Mira en torno a las analogías ente la imagen y la música, alcanza asimismo al valor de la palabra, ya implícita al reproducir, en el libro *Bachkantaten*, los textos completos de las cantatas. El color blanco, que ocupa toda la superficie del lienzo y destaca frente al cromatismo del resto de la serie, asume un significado doctrinal relacionado con la propia palabra. Estableciendo una equivalencia con la doctrina protestante, donde la fe supone el perdón de los pecados —principio de *Sola fide*—, Mira lleva a cabo una suerte de purificación cromática a través del blanco, bajo el cual se percibe la textura rugosa del polvo de mármol, como si fuera la huella de esos pecados, ya perdonados a través del compromiso que declara el término «Amen».

A la serie *Bachcantatas* también pertenecen esculturas construidas con objetos procedentes del ámbito cotidiano. Sobre una estera trenzada con fibra vegetal, Mira pinta una franja negra y una cruz roja [*Bachcantata*, 1992, técnica mixta, 60 x 30 cm]. Si bien el modelo formal es similar al de otras imágenes, la materialidad y función del soporte introducen un giro inédito. La condición artesanal y ruda de la estera no se oculta. Por el contrario, la diferencia entre el pigmento y los ramales cosidos reúne visualmente dos texturas y dos manualidades, distintas pero solidarias, ambas lejanas de la neutra asepsia del producto industrial. El empleo cotidiano de la estera contrasta tanto con la disposición vertical de la obra como, ante todo, con el sentido trascendental de la cruz. Extraídos de la cotidianeidad, aunque conservando el eco de su función, y trasladados al ámbito de lo trascendente a través del precario trazado de una cruz, los objetos del ciclo aluden tanto a la inscripción de la música de Bach en la vida diaria de la comunidad, como al carácter popular que se conservaba en los contornos melódicos de los corales luteranos recogidos por el compositor en sus cantatas.

En otras ocasiones Mira emplea desperdicios para elaborar objetos escultóricos mediante una construcción sumaria [*Bachcantata*, 1992, técnica mixta, 70 x 32.5 x 25 cm]. Un

²⁵ Véase BELTING, Hans, *Imagen y...*, p. 620.

tosco bloque de madera, a modo de rudimentaria peana, es la base sobre la que se eleva una varilla metálica de forma vagamente geométrica, resto de algún aparato. Mira cuelga de ella un trozo de tela rectangular, pintada de azul, con una cruz en la parte inferior. Los nudos, las sustancias adhesivas o los clavos utilizados se exhiben con aspereza, insistiendo en la simplicidad de la factura, pero también en la fragilidad del objeto. De nuevo el artista potencia el contraste entre la inmediata materialidad y las referencias espirituales que cifran la cruz y el color azul. Esa fricción revela el interés de Mira por los residuos que ya surgía en su obra desde las series de iconografía prehistórica, y además, en el caso de las *Bachcantatas*, tiene un significado específico. El paradójico cuestionamiento de la religión, a la vez convocada y negada, que atraviesa el conjunto, se manifiesta en los objetos no sólo a través de la inversión de la cruz, sino, ante todo, por esos desechos y desperdicios que los constituyen. En el trozo de cordel anudado que sostiene el fragmento de tela, burdo remedo de la levitación, se condensa un frustrado e imposible anhelo espiritual.

Varios lienzos y objetos de la serie *Bachcantata* fueron expuestos en la ciudad alemana de Ansbach, en Baviera, durante la celebración de la Bachwoche, uno de los principales festivales de música dedicados a Johann Sebastian Bach²⁶. Mostrando sus obras en un centro fundamental del estudio y difusión del legado bachiano supuso para Mira un decisivo reconocimiento a su aproximación plástica. Sin embargo, la exposición no estuvo exenta de polémica. El director de la Bachwoche, Hans-Georg Schäfer, propuso situar una de las esculturas de madera con la cruz invertida, en el interior de la iglesia luterana de San Juan, petición que no fue aceptada al considerar el párroco que se trataba de una obra provocadora y blasfema²⁷.

Las últimas obras del ciclo son dos grandes cerámicas que Mira realizó en 1994 en el taller del European Ceramic Work Center de Holanda. El estricto y purificado lenguaje abstracto de una de ellas [*Bachcantata*, 1994, cerámica, 84/185 x 17 x 18 cm] se enfrenta a la acusada figuración de la otra, que representa un cordero cuyo cuerpo está rodeado de una especie de enorme venda azul sobre la que se ubica una cruz roja [*Bachcantata*, 1994, cerámica, 53 x 37 x 82 cm]. Mira comenta las asociaciones simbólicas de la escultura:

Creé un cordero como estructura espiritual que contrarrestase la tendencia de la materia hacia la tierra. Un cordero como cosa que viene de arriba, como animal que tiene su punto de apoyo en lo espiritual. Cordero de barro en el prado celestial, imagen de lo prometido, pero también estado de la mente y del alma. La docilidad del artista, como la de la oveja, simboliza la pacificación lejos de las fuerzas del mal²⁸.

El artista recupera en la cerámica y en su texto el motivo iconográfico del *Agnus Dei*, tal y como se había establecido desde época paleocristiana. La imagen del cordero, frecuen-

²⁶ Véase Víctor Mira. *Bachcantata*, Ansbach, Bachwoche, [catálogo de la exposición celebrada en el Kulturzentrum am Karlsplatz St. Johannis de Ansbach entre julio y agosto de 1993], 1993.

²⁷ Carta de Víctor Mira al autor, fechada el 9 de noviembre de 2000.

²⁸ «A través del barro», en MIRA, Víctor, *En España no se puede dormir*, Barcelona, Galería Miguel Marcos, 2001, p. 96.

temente con una cruz sobre el pecho, nimbada en la cabeza o inscrita en un estandarte que, sujeto por una de sus patas, proclama su victoria ante la muerte y el pecado, responde a la identificación de Cristo con el cordero sacrificado²⁹. Las referencias cristológicas del texto de Mira se extienden al propio artista, en lo que supone una continuidad de la autorrepresentación sacrificial del creador. En las cantatas de Bach las alusiones al simbolismo del cordero son también constantes. Así en el aria para bajo de la cantata *Con júbilo se canta la victoria*, BWV 149, incluida por el artista en el libro de estampas, la voz del solista canta el triunfo del Cordero de Dios frente al mal:

Proclamemos la fuerza y el poder de Dios/ del Cordero que ha vencido a Satán,/ Pues estábamos día y noche acosados./ La sangre del Cordero ha obtenido la gloria/ y la victoria para los inocentes y los piadosos.

El modelado realista del cordero posee un deliberado sentido popular, incluso ingenuo, que lo aproximan —si bien con una escala mucho mayor— a las figuritas de arcilla de los belenes navideños. La extrañeza se acentúa por el vendaje azul, a modo de brazaletes, que lo ciñe y en el que resalta una llamativa cruz roja. Ya Mira, en sus declaraciones a propósito del valor conferido a los colores en las *Bachcantatas*, había relacionado el azul con el cordero. La cruz roja, además de recuperar la tradición iconográfica del *Agnus Dei*, remite, por su tamaño y color, al signo distintivo de la asociación humanitaria y, por tanto, a la idea de salvación. Sus connotaciones son, pues, similares a las que despertaban los apósitos colocados en los lienzos.

El lenguaje figurativo de esta obra es excepcional dentro de un ciclo caracterizado por la más absoluta depuración formal. En el conjunto de varias piezas cerámicas de diversas medidas e instalación variable, Mira retoma el modelo más sobrio de las *Bachcantatas*, aquel que había fijado en las estampas y los grandes óleos de los años 1989-1992:

Las *Bachcantatas* se me aparecían como fragmentos espirituales abarcables en una sola pintura o en una escultura de cerámica, y capaces de frenar la angustia cotidiana con su alegría, en su azul final, que es el aleluya de la redención. En un equilibrio entre el propio barro y la escultura entendida como llama que arde sin consumirse, las *Bachcantatas* son como columnas de tierra ascendida, columnas de cerámica que se elevan impetuosas hasta su brusco final³⁰.

Al trasladar las imágenes a las tres dimensiones y a un medio diferente, evidencia ciertas cuestiones antes sólo insinuadas. En primer lugar, la réplica a unas estrategias minimalistas que el artista adapta para, simultáneamente, impugnarlas. Los volúmenes elementales y el rigor geométrico de los objetos minimalistas, así como las cambiantes posibilidades de distribución en el espacio, se traslucen en estos anómalos paralelepípedos cerámicos que comparten con aquellos su estatuto modular. Sin embargo, frente a la estricta igualdad de los módulos metálicos, Mira opone una técnica y una materia que no sólo poseen resonan-

²⁹ Juan 1:29: «He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo».

³⁰ MIRA, Víctor, *En España no...*, p. 96.

cias ancestrales, sino que integran el accidente y la imprevisibilidad de la acción del fuego. Las diversas inclinaciones y las imperfectas secciones de cada una de las piezas cerámicas derivan del proceso de cocción, que escapa al control del artista y genera unas desviaciones cuyos irregulares ritmos formales se responden mutuamente. Si Mira ya había comentado la sencillez de las *Bachcantatas* en términos que sugerían la consunción del fuego —donde estaba implícita la iconoclastia protestante— en las cerámicas ese efecto ha operado en su propia factura. La textura negra de la superficie es similar a la del carborundo o a la de las numerosas capas de óleo acumuladas en el lienzo, como asimismo es equivalente el hundido relieve azul de la cruz y de las líneas horizontales. Al ser contempladas en grupo, estas líneas, situadas a distintas alturas en cada una de las piezas, conforman una estructura cuya semejanza con la del pentagrama insisten en el dominio musical del ciclo.

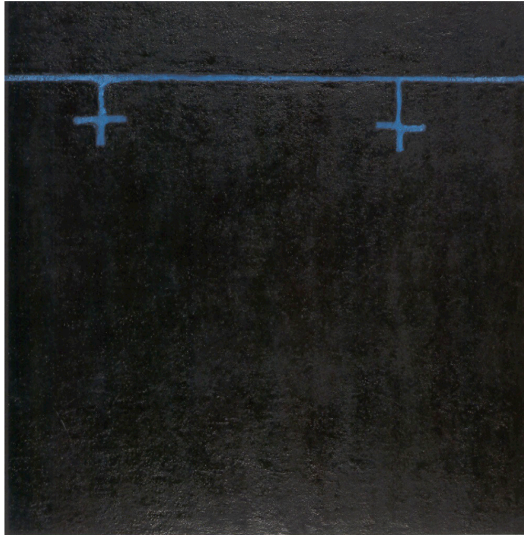


Fig. 1. Víctor Mira, *Bachcantata*, 1991, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm.

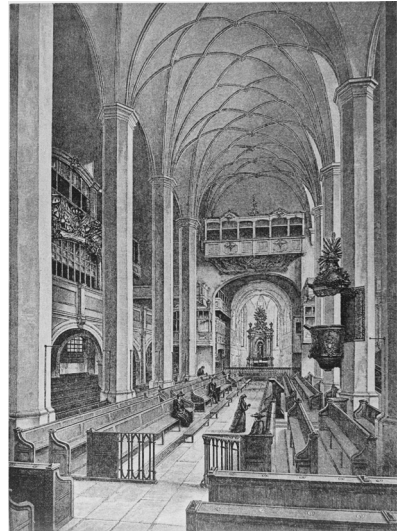


Fig. 2. Interior de la Iglesia de Santo Tomás, antes de su incendio en 1885. Grabado de O. Kutschera a partir de una acuarela de Hubert Kratz.



Fig. 3. Víctor Mira, *Bachcantata*, 1992, técnica mixta sobre madera, 135 x 112 cm.

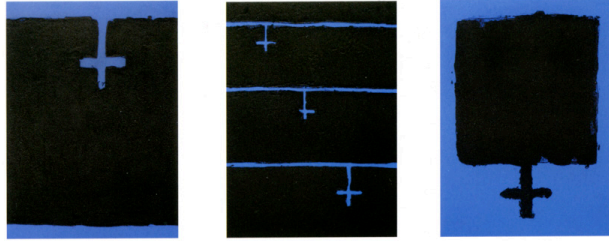


Fig. 4. Víctor Mira, *Bachkantaten*, 1989-90, aguafuerte y aguatinta sobre papel, 70 x 50 cm.

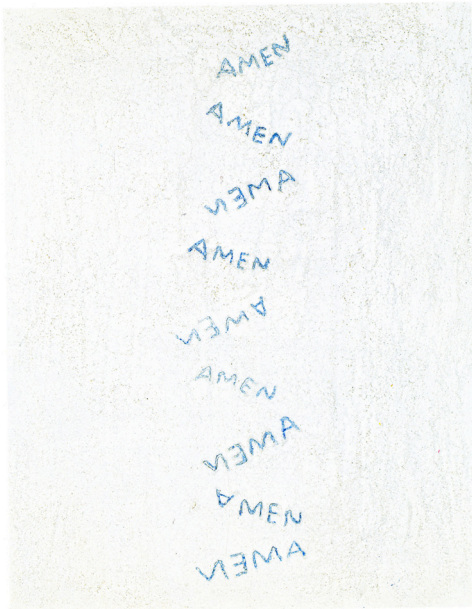


Fig. 5. Víctor Mira, *Cantata de los amenes*, 1990, óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm.

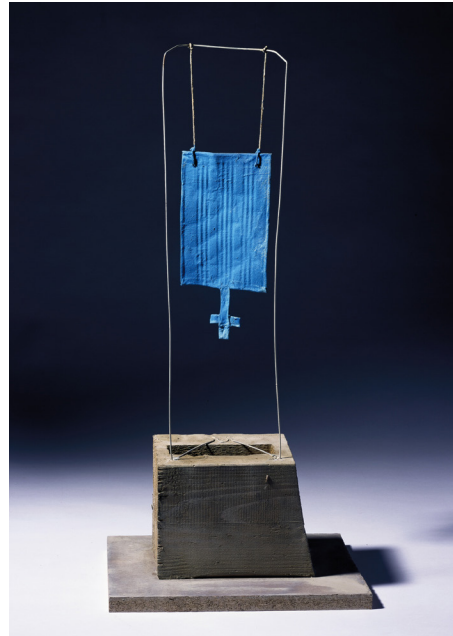


Fig. 6. Víctor Mira, *Bachcantata*, 1992, técnica mixta, 70 x 32.5 x 25 cm.



Fig. 7. Víctor Mira, *Bachcantata*, 1994, cerámica, 84/185 x 17 x 18 cm.



Fig. 8. Víctor Mira, *Bachcantata*, 1994, cerámica, 53 x 37 x 82 cm.

HIJAS SIN MADRE: LA PROBLEMÁTICA DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS CUERPOS DE LAS MUJERES

Dra. Claudia D'Amico Monascal, *Investigadora independiente*

cludamico@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Mi aportación a este libro homenaje tiene su punto de partida en la proyección de dos imágenes: una, la escena del sacrificio de Isaac compuesta por Brunelleschi en 1401 (fig.1) y la otra, una de las fotografías que documentan la performance titulada *Rape Scene*, llevada a cabo por Ana Mendieta en 1973 (fig.2). Personalmente, ambas constituyen dos hitos dentro de mi carrera académica; la primera forma parte de mis inicios como estudiante de Historia del Arte, mientras que la segunda representa los objetos de investigación que me ocupan en la actualidad, esto es, la construcción de la alteridad femenina y los modos en que se presenta en el arte y la literatura. Metodológicamente, comparar ambas obras busca rendir un humilde tributo a la forma en que el profesor Cruz Valdovinos nos enseñó a muchos a comprender el arte: a partir del análisis conjunto de distintas piezas artísticas, nos animó a realizar una lectura compleja de las semejanzas, las diferencias y las referencias que, en última instancia, nos permiten reconocer los motivos y las finalidades que subyacen a cada una. Empiezo entonces con un breve acercamiento descriptivo que me servirá para justificar mi análisis:

El sacrificio de Isaac. Brunelleschi, 1401.

El relato del sacrificio de Isaac está recogida en el libro bíblico del Génesis (Gén 22,1-19) y es una de las más conocidas y representadas del Antiguo Testamento. En el relieve de Brunelleschi nos encontramos con la interpretación del momento exacto en el que el ángel salvador detiene a Abraham y señala al cordero que sustituirá a Isaac.

Sobre un altar, Isaac grita y se dobla por la fuerza con la que Abraham lo sujeta con una mano para hundir el cuchillo en su cuello. El ángel sujeta entonces con firmeza la muñeca del patriarca y todo el movimiento y toda la violencia que anticipan los gestos de estos tres actores, quedan suspendidos en un instante dramático. Ajenos a lo que está ocurriendo, dos criados y un caballo conforman la base de la composición, acentuando la intensidad de la acción de los tres protagonistas.

Con respecto a la técnica, Brunelleschi resulta revolucionario en su anticipación de la perspectiva, evidente en su construcción del espacio a partir de los cuerpos y la interacción

entre los personajes¹, y que constituye una de las principales formulaciones del arte renacentista y su interés por el hombre:

La perspectiva es, desde luego, una representación del espacio, pero de un espacio pensado como una dimensión de la relación y, por tanto, de la acción humana. Es, en fin, la relación del hombre con el mundo².

Rape Scene. Ana Mendieta, 1973.

Sobre una mesa, el cuerpo de una mujer yace atado de pies y manos. A pesar de que conserva la camisa, sus piernas están desnudas y cubiertas de sangre. La ropa interior, también manchada, se enreda en sus tobillos. La luz incide directamente sobre las nalgas expuestas, oscureciendo el resto de la habitación.

La instantánea fue tomada durante una performance lleva a cabo por la artista cubana Ana Mendieta en su apartamento en abril de 1973. La acción fue presentada frente a algunos amigos de la artista, que habían sido invitados a su casa sin saber lo que estaban a punto de presenciar: la puerta entornada del apartamento daba entrada a la escena del cuerpo femenino maniatado, semidesnudo y ensangrentado. De esta forma, Mendieta no sólo pretendía denunciar la violación y posterior asesinato de una estudiante de la Universidad de Iowa acontecidos poco antes, sino también cuestionar el papel de la audiencia y su mirada: "Rape Scene produces a viewing public around a presumable private violence putting into question the scopophilic pleasure of the contemplative judging spectator [...]"³. Mendieta nos obliga aquí a recrear el crimen a través de sus terribles secuelas y no tenemos ningún lugar al que huir del espectáculo horroroso que ofrece el cuerpo femenino vejado, fragmentado, abierto.

El contraste entre el destino de Isaac y el de la mujer violada, así como de la forma en la que se representan, son los detonantes de la presente reflexión acerca de la problemática de la representación de la violencia sobre los cuerpos de las mujeres en el arte occidental. Si bien los contextos y significados del arte son completamente distintos en cada momento histórico, este artículo pretende desvelar una cierta continuidad en la forma en que se han construido los cuerpos femeninos en tanto que objetos artísticos y el cambio de paradigma que tiene lugar cuando las mujeres se constituyen sujetos creadores. A este fin, partiré de la idea de lo abyecto para explicar, por una parte, la justificación del control simbólico y físico de los cuerpos de las mujeres dentro de la tradición androcéntrica y, por otra, su uso como herramienta de empoderamiento en algunas obras de arte de artistas femininas.

¹ARGAN, Giulio Carlo, *Renacimiento y Barroco. I. De Giotto a Leonardo Da Vinci*. Madrid: Ediciones Akal, 1996, p. 115.

²ARGAN, Giulio Carlo, *Renacimiento y Barroco...*, p. 106.

³ALVARADO, Leticia, "Towards a Personal Will to Continue Being 'Other': Ana Mendieta's Abject Performances", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 24, 1 (2015): 65-85 (79). "Rape Scene provoca el visionado público de una violencia presuntamente privada, poniendo en cuestión el placer escopofílico del espectador que observa y juzga".

SOBRE GENEALOGÍAS Y LENGUAJES

Para comprender lo abyecto es necesario, antes que nada, reconocer que habitamos en sociedades que han sido definidas por los hombres y que se perpetúan a partir de unos sistemas genealógicos masculinos⁴. Si recuperamos la imagen del sacrificio de Isaac, nos encontramos con una historia masculina que evidencia la importancia de la genealogía patriarcal en el trío formado por Yahveh (a través del ángel), Abraham e Isaac: el padre todopoderoso interviene para salvaguardar la vida del hijo sobre el que se hará realidad su pueblo; será sobre los descendientes de Abraham e Isaac que se escribirá la historia del Israel bíblico, y la cosmovisión y las instituciones androcéntricas que la hacen posible quedarán inscritas en un texto que contribuirá a dar forma a la cultura occidental.

A diferencia del niño que vive, no hay redención posible para la mujer que yace sobre la mesa en la fotografía de Mendieta. Para ella no hay madre salvadora en tanto que esa línea genealógica carece de poder efectivo, es una hija sin madre. Su sacrificio, sin embargo, sigue ofreciéndose al padre en forma del orden patriarcal que la marca como "otra", como objeto. Esto es posible porque el hombre, al erigirse como centro y medida de todas las cosas, se constituye como sujeto en oposición a la mujer, rechazándola: "la paradoja de ser definida por otros reside en que las mujeres terminan por ser definidas⁵ como otras".

Esta jerarquía que lleva implícito el dualismo que conjura la diferencia es la que explica que sea el hombre el que detente la autoridad para representar y sea él quien maneje las herramientas que marcan el mundo y marcan a las mujeres como otredad. Por este motivo, lo que observamos cuando estudiamos la historia del arte occidental son las interpretaciones masculinas del mundo. El lenguaje artístico occidental se ha construido en base a la sedimentación de los lenguajes de las épocas precedentes⁶, bien como continuidad o como ruptura, y pervive a través de una línea sucesoria cuyos actores –maestro/referente-aprendiz- e intereses han sido mayoritariamente masculinos.

El monopolio de la potestad para representar es fundamental a la hora de estudiar las representaciones de los cuerpos femeninos, debido al impacto de un lenguaje ajeno a sus experiencias incardinadas –la sexualidad y la maternidad sobre todo- y sus subjetividades. Sólo cuando en el panorama cultural y social empiece a cuestionarse el papel de la mujer en el arte, será posible para las artistas, hasta ahora sin genealogías femeninas, repensarse a sí mismas y a sus experiencias. Asistiremos entonces a una búsqueda de una voz propia, de un lenguaje capaz de reproducir todo lo que hasta ahora había quedado en las sombras⁷.

⁴ IRIGARAY, Luce, *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 14.

⁵ BRAIDOTTI, Rosi, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, edición a cargo de A. Fischer Pfeiffer. Barcelona: Gedisa, 2004, p.13.

⁶ Tomo prestada la definición de lenguaje dada por Luce Irigaray en *Yo, Tú Nosotras*, p. 28.

⁷ A pesar de que encontramos artistas femeninas tan pronto como en la Edad Media, no será hasta mediados de los años setenta del pasado siglo XX cuando los feminismos comiencen a defender la presencia de voces femeninas en el campo artístico.

CUERPO ABYECTO, CUERPO EXTRAÑO⁸

El cuerpo es el campo de batalla femenino por excelencia⁹. Puesto que en él se inscribe la diferencia sexual, sobre el cuerpo se funda la definición de lo femenino y la articulación de su subordinación.

A nivel simbólico, y en el contexto de las sociedades en las que el hombre es la medida de todas las cosas, el cuerpo femenino no es más que una terrorífica anomalía: no sólo existe a pesar de carecer de falo¹⁰ sino que además posee el poder de una sexualidad distinta de la masculina¹¹; en su desviación, la mujer se convierte en un monstruo que suscita, a la vez, fascinación y miedo¹². Lo monstruoso femenino, tal como lo llama Barbara Creed¹³, aparece en todas las sociedades humanas y en sus casos más extremos adopta formas como la de la vagina dentada, la vampiresa o la bruja¹⁴. Todas estas manifestaciones tenebrosas de lo femenino ponen en evidencia la potencialidad del cuerpo femenino para manifestar la abyección.

Definido como aquello que “disturbs identity, system order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite”¹⁵, lo abyecto puede

⁸ Esta idea está desarrollada con más detalle en mi tesis doctoral inédita titulada “Construcciones de alteridad femenina en los libros de Samuel y Reyes: una lectura feminista a través de los cuerpos de las mujeres”.

⁹ En su obra *Vigilar y Castigar*, Michael Foucault afirmaba que el cuerpo, más allá de su materialidad, es también un objeto político sobre el que operan toda una red de relaciones de poder (FOUCAULT, Michel, *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003 [1975], p. 26 [32]).

¹⁰ No sólo desde la medicina se ha entendido el cuerpo femenino en términos masculinos, sino también el psicoanálisis ha pretendido explicar el desarrollo de la psique y la sexualidad de la mujer según un modelo de sujeto que es masculino: “We can assume that any theory of the subject has always been appropriated by the ‘masculine.’ When she submits to (such a) theory, woman fails to realize that she is renouncing the specificity of her own relationship to the imaginary / “Podemos asumir que cualquier teoría del sujeto siempre ha sido apropiada por ‘lo masculino’. Cuando se somete a dicha teoría, la mujer no se da cuenta de que está renunciando a la especificidad de su propia relación con lo imaginario” (IRI-GARAY, Luce, *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1987, p. 133).

¹¹ WILLIAMS, Linda, “When the woman looks” en B. K. Grant (ed.), *The Dread of Difference: Gender and the horror film*. Texas: University of Texas Press, 2015, pp. 17-36 (22).

¹² “Woman, as a sign of difference, is monstrous. If we define the monster as a bodily entity that is anomalous and deviant vis-à-vis the norm, then we can argue that the female body shares with the monster the privilege of bringing out a unique blend of fascination and horror” / “La mujer, como signo de diferencia, es monstruosa. Si definimos al monstruo como una entidad corpórea que es anómala y desviada con respecto a la norma, entonces podemos argüir que el cuerpo femenino comparte con el monstruo el privilegio de provocar una mezcla única de fascinación y horror” (BRAIDOTTI, Rosi, “Mothers, monsters, machines” en K. Conboy, N. Media y S. Stanbury (eds.), *Writing the body: Female embodiment and Feminist theory*. New York, Chichister: Columbia University Press, 1997, pp. 59-70 (65).

¹³ CREED, Barbara, *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. London, New York: Routledge. Taylor and Francis Group, 2007 [1993].

¹⁴ CREED, Barbara, *The Monstrous-Feminine...*, p. 83.

¹⁵ KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press, 1982, p.4. “altera la identidad, el sistema, el orden. Aquello que no respeta fronteras, posiciones, normas. Lo intermedio, lo ambiguo, lo compuesto”.

experimentarse de distintas maneras a través del cuerpo de las mujeres: en los fluidos de su útero¹⁶, recordatorio de su corporalidad fecunda y de su apertura, su incontinencia; en la visión de sus genitales, asociada en el psicoanálisis con el miedo a la castración, a la falta; y, sobre todo, en su capacidad reproductora que la sitúa como lugar de origen de la vida pero también de la muerte. Lo femenino deviene en figura abyecta en tanto que evoca, a través su cuerpo y de sus ciclos, los estadios liminares y el orden animal que se concreta en el sexo y la muerte¹⁷:

Woman/mother is monstrous by excess; she transcends established norms and transgresses boundaries. She is monstrous by lack: woman/mother do not possess the substantive unity of the masculine subject. Most important, through her identification with the feminine she is monstrous by displacement; as sing of the in-between areas, of the indefinite, the ambiguous, the woman/mother is subjected to a constant process of metaphorization as other-than¹⁸.

Este miedo a la diferencia del cuerpo femenino no sólo se va a reflejar en todo un conjunto de expectativas de género que se va a imponer sobre las mujeres con el fin de controlar sus roles y comportamientos sociales y familiares, sino también a través de mecanismos rituales y artísticos de contención que pretenden borrar o anular la idea de su abyección.

LA BELLEZA DEL DESNUDO FEMENINO A PESAR DE LA VIOLENCIA

La amenaza simbólica de lo femenino y de su diferencia desaparece en las representaciones mayoritarias de desnudos que conforman la historia del arte occidental que, como apunté más arriba, se funda sobre un lenguaje masculino. Todo aquello que vimos que constituía la abyección femenina –sus fluidos, sus genitales, el poder procreador de su cuerpo– desaparece en las recreaciones ideales de las mujeres:

The female nude, icon of idealized feminine sexuality, most clearly transforms the base nature of woman's nakedness into culture, into "art", all abhorrent reminders of her fecund corporeality removed –secretions, pubic hair, genitals, and disfiguring veins or blemishes all left out of the frame¹⁹.

¹⁶ KRISTEVA, Julia, *Powers...*, p. 3.

¹⁷ KRISTEVA, Julia, *Powers...*, p.13.

¹⁸ "La mujer/madre es monstruosa por exceso; trasciende las normas establecidas y transgrede los límites. Es monstruosa por defecto: la mujer/madre no posee la unidad sustantiva del sujeto masculino. Más importante, a través de su identificación con lo femenino, es monstruosa por desplazamiento: como signo de las áreas entre medias, de lo indefinido, lo ambiguo, la mujer/madre está sujeta a una constante metaforización como lo diferente" (BRAIDOTTI, Rosi, "Mothers, monster...", pp. 66-67).

¹⁹ "El desnudo femenino, icono de la sexualidad femenina idealizada, transforma más claramente la naturaleza de la mujer desnuda en cultura, en 'arte', todas las muestras de su horrible corporeidad fecunda eliminadas – todas sus secreciones, vello púbico, genitales y venas o manchas desfigurantes, dejadas fuera del marco" (USSHER, Jane M., *Managing the Monstrous-Feminine: Regulating the Reproductive Body*. London, New York: Routledge. Taylor and Francis Group, 2006, pp. 2-3).

Y también:

A cosmetic, artificial surface covers, like a carapace, the wound or void left in the male psyche when it perceives the mark of sexual difference on the female body as an absence, a void, a castration²⁰.

El arte ocupa así el lugar de la religión como medio de purificación de la abyección²¹ a través de la construcción de imágenes idealizadas de la mujer. Los cuerpos perfectos, cerrados y armónicos se erigen como objetos conocibles y, por ende, controlables.

Este punto queda muy bien explicado si tenemos en cuenta algunas de las interpretaciones artísticas de otra escena bíblica muy popular desde mediados del siglo XV²²: el baño de Betsabé. Si comparamos, por ejemplo, la obra de Memling (fig.3) y la de Jean-Léon Gerome (fig.4) descubrimos que, a pesar de los siglos que las separan y de los diferentes estilos con lo que se ejecutan, en ambas la protagonista femenina se convierte en una ofrenda para el deleite erótico, insistiendo en la cosificación del cuerpo femenino.²³ La escena es sólo una excusa para la representación del desnudo femenino²⁴; Betsabé queda atrapada en el instante en que se impone sobre ella la mirada masculina porque lo que interesa es el cuerpo presente, el cuerpo sin historia, el cuerpo visto a través de los ojos y el deseo androcéntrico. El resultado es una ficción masculina, creada con el fin de controlar la sexualidad de las mujeres.

Esta interpretación ideal de lo femenino alcanza su punto álgido de perversión cuando analizamos escenas de violencia ejercida contra las mujeres. La violación y la violencia sexual es un tema recurrente en el arte y la literatura occidental desde la Antigüedad y, a

²⁰ “Una superficie artificial, cosmética, cubre, como un carapacho, la herida o el hueco dejado en la psique masculina cuando percibe la marca de la diferencia sexual en el cuerpo femenino como una ausencia, un vacío, una castración” (MULVEY, Laura, “Cosmetics and abjection: Cindy Sherman 1977-1987” en *Fetishism and Curiosity*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1966, pp. 65-76, (72)).

²¹ KRISTEVA, Julia, *Powers...*, p. 8.

²² WALKER VADILLO, Mónica Ann, *Betsabé en la Miniatura Medieval* [En línea]. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013, p.323. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/23156/1/T34819.pdf>. [Fecha de última consulta: 27/03/2018].

²³ Una excepción podría constituir la representación del baño de Betsabé de Rembrandt (1654). Betsabé está sentada dentro de una habitación y lejos del alcance de David. Su cuerpo, otra vez, se gira hacia nosotros para que la contemplemos, aunque su rostro melancólico se vuelve. Es imposible conocer lo que piensa; la única pista es la carta que sostiene en su mano derecha y que no aparece en el texto bíblico. La única carta que recoge 2 Samuel 11 es la que redacta David al general Abner con el fin de conducir a Urías, el marido de Betsabé, a una muerte segura; si es este el documento que sostiene Betsabé, entonces podemos inferir que su expresión responde a la tragedia que se cierne sobre ella como consecuencia de la violación de David. La escena se convierte ahora en los minutos que preceden a una tormenta y todas las certezas que ofrecen las otras representaciones se pierden en esta obra. La cara vuelta de Betsabé nos invita a contemplarla bajo una luz distinta: en esta ocasión, la postura forzada del cuerpo y la humanización de su rostro revelan que, quizá, el desnudo no es para David o para nosotros, que el acto de mirar puede ser un acto de transgresión y que, al cometerlo, estamos convirtiendo a la mujer en víctima de nuestro poder.

²⁴ EXUM, J. Cheryl, *Plotted, Shot and Painted. Cultural Representations of Biblical Women*. JSOT Sup 215; Sheffield: Sheffield Academic Press, 1996, p. 30.

pesar de que ha sido –y es– la terrible realidad de una gran cantidad de mujeres, volvemos a encontrarnos con un punto de vista externo, ajeno a la víctima y que dificulta que el espectador simpatice con su sufrimiento²⁵.

Las representaciones tradicionales y androcéntricas de la violación son entendidas en contextos de confrontaciones entre hombres y revisten siempre un carácter mitológico, heroico o bélico. Puesto que el cuerpo de las mujeres sólo tiene interés en tanto que lugar de conflicto de los deseos masculinos, se presenta siempre como el objeto hermoso del que dependen el honor o la gloria de dioses y hombres. En todo caso, no se entiende nunca como el recipiente real de la violencia sexual y se niega la naturaleza incardinada de la violación, tal como observamos en la iconografía de figuras como la de Dánae (fig.5).

Las mujeres perseguidas o raptadas suelen aparecer también desnudas, protagonizando una danza terrible con sus captores (fig.6). Si en la escena del baño de Betsabé era la mirada masculina la que se apropiaba de la sexualidad femenina, en estas escenas el control también es físico. Sin embargo, todo el horror de los hechos parece quedarse fuera del marco. Aunque aparece representada la superioridad física de los hombres, esa fuerza ejercida sobre el cuerpo femenino nunca deja huella.

Esta idealización de la sexualidad femenina y de las relaciones de género cumple con una doble función de ocultamiento. Por una parte, desactiva la alteridad femenina al presentar a la mujer como un todo coherente y sin misterios: al negar las experiencias y las subjetividades femeninas, las figuras representadas son estereotipos bellos y maravillosos que nada tienen de terribles²⁶. Por otra, también esconde las consecuencias abyectas de la violencia masculina y la subordinación femenina. El alejamiento estético de los artistas provoca que no sólo sea casi imposible acceder al punto de vista de la víctima sino que también elimina de la obra cualquier detalle truculento. Nunca vemos la sangre, las heridas, los golpes; sólo las manos masculinas que abrazan con fuerza la carne femenina y el gesto impotente de las mujeres.

LA FEALDAD DEL CUERPO FEMENINO DESNUDO

En un mundo como el nuestro, caracterizado por su visualidad, el modo en que se representan los cuerpos importa en la medida en que las imágenes contribuyen también al mantenimiento de los discursos dominantes acerca de los sujetos. Así, a mediados del siglo XX, los feminismos preocupados por las políticas del cuerpo pronto mostraron interés por los significados que se inscriben en las imágenes de las mujeres y que habían contribuido a lo largo del tiempo a la alienación de sus cuerpos y sus sexualidades²⁷. Ahora, a diferencia de épocas pasadas, las mujeres tienen la posibilidad de acceder a los lugares de enunciación

²⁵ Las representaciones de Susana y los Viejos hechas por Artemisia Gentileschi constituyen una excepción.

²⁶ USSHER, Jane M., *Managing the Monstrous-Feminine...*, pp. 2-3.

²⁷ MULVEY, Laura, "Cosmetics and abjection...", p. 66.

artísticos y teóricos y, como agentes, son capaces de utilizar el arte para dar visibilidad a la diferencia y a las identidades femeninas²⁸.

Pero puesto que el poder de representación era hasta el momento una prerrogativa únicamente masculina, para muchas artistas la destrucción de los estereotipos y la ruptura con las fantasías androcéntricas pasó por la apropiación de lo abyecto como lenguaje o como iconografía para recuperar la complejidad de las identidades y las experiencias femeninas. Si esto es posible es gracias a la relación entre la abyección y lo femenino y a la naturaleza intrínsecamente perturbadora de lo abyecto²⁹. Ya vimos que la abyección aterroriza desde los márgenes de la cultura porque es todo aquello que nos recuerda la animalidad y la mortalidad, la violencia, la injusticia o la enfermedad. Es lo incontrolable, lo inevitable. Por esta razón ha permanecido fuera del discurso artístico, apenas visible en algunas representaciones grotescas o satíricas; a través de su negación se ha pretendido controlarlo y olvidarlo.

Sin madre redentora que detenga el cuchillo (o la patada o la penetración forzada) a las hijas les toca denunciar la herida: a través de lo abyecto se persigue entonces la denuncia y la deconstrucción del sistema que ha silenciado las voces de las mujeres y ha estereotipado sus vidas, privándolas de libertad³⁰. Los temas giran en torno al cuerpo y las experiencias femeninas entendidas como un todo indisoluble; ya no nos encontramos con una interpretación exterior la maternidad, la sexualidad o la violencia sino que asistimos a una re-presentación del cuerpo vivido y abusado.

Mi nacimiento (fig.7). Frida Kahlo, 1932:

Lejos queda la imagen de la maternidad ideal de la Virgen. Ya no hay madre sedente, triunfante. Ya no hay madre. Ambas obras son relatos de aborto, de fracaso y de dolor. En *Mi nacimiento*, Frida se imagina como un feto que surge del cuerpo muerto de la madre, bañado en un charco de sangre. Sobre la cama, el retrato de una Virgen dolorosa preside la composición y comunica el sufrimiento que la atraviesa como madre de un niño muerto.

Todo lo que no aparece en los relatos de maternidad dominantes aquí se muestra en toda su crudeza: el cuerpo abierto, sangrante y doliente de la (no) madre; el miedo, el peligro

²⁸ Sin embargo, las mujeres siguen luchando por su sitio dentro del panorama artístico occidental. A finales del siglo pasado, un grupo de mujeres artistas llamadas Guerrilla Girls, empezaron una cruzada feminista para alertar sobre la desigualdad de oportunidades a las que se enfrentaban las mujeres en el mundo del arte. Lanzaron entonces al mundo la pregunta "Do women have to be naked to get into the Met. Museum?". Lamentablemente, la respuesta, a día de hoy, sigue siendo afirmativa. Resulta significativo que hasta el año 2016, cuando presenta la exposición sobre la obra de Clara Peeters, el Museo del Prado no haya dedicado nunca una retrospectiva a una artista femenina.

²⁹ ATHANASSOGLU-KALLMYER, Nina, "Ugliness" en R.S. Nelson y R. Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History, second edition*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2003, pp. 280-295 (292).

³⁰ "An important function of modern and postmodern abject art is its role as symbolic, cultural, social, and artistic critique" / "Una de las funciones importantes del arte abyecto moderno y posmoderno es su rol como forma de crítica simbólica, cultural, social y artística" (ATHANASSOGLU-KALLMYER, Nina, "Ugliness", p. 293).

y la muerte que la acechan, que la amenazan. Frida busca dotar de imágenes una experiencia, la del aborto, hasta ahora ausente de la tradición artística:

In the culture to which Kahlo belonged miscarriage was a source of shame: the abject failure of a socially conditioned expectation of motherhood and a travesty of creation in which birth yields only death and detritus. No rituals exist to commemorate the loss associated with miscarriage, which is thus relegated to a private domain of silent grief. By speaking out Kahlo articulated the unspeakable [...]³¹.

Rape Scene (fig.2). Ana Mendieta, 1973:

A la luz del lenguaje de lo abyecto, vuelvo a hablar de la fotografía de Mendieta. Distanciándose de las imágenes tradicionales de violación, ahora no se desprende nada heroico del rapto, sólo monstruosidad. Aunque se trata de una recreación, en esta ocasión asistimos a la violación a través de la experiencia de la víctima. A diferencia de las obras clásicas, aquí no vemos al violador sino que lo intuimos través de los fluidos corporales en los que reconocemos el daño y el dolor que ha provocado. Tampoco hay justificación ni embellecimiento posible, sólo una denuncia que es también una brecha: lo abyecto se reinstaura como marca masculina, de un sistema de dominación androcéntrica que cosifica y mata a las mujeres.

Irresistible (fig. 8). Sue Williams, 1992:

En la superficie de una figura femenina, Williams inscribe un laberinto de palabras que componen una serie de insultos, frases humillantes y clichés que justifican la violencia contra las mujeres:

THANKS FOR THE BEER

LOVE IS FORGIVING

IF YOU DON'T CARE ABOUT YOURSELF, HOW DO YOU EXPECT OTHERS TO - YOU DUMB BITCH

I DIDN'T DO THAT. HAVE YOU BEEN SEEING SOMEONE - HUH SLUT

I THINK YOU LIKE IT MOM

³¹“En la cultura a la que Frida Kahlo perteneció, el aborto era una fuente de vergüenza: el fracaso abyecto de la expectativa socialmente condicionada de la maternidad y una parodia de creación en la que el parto da lugar solamente a la muerte y los detritos. No existen rituales para conmemorar la pérdida asociada al aborto, que es entonces relegado al ámbito privado del duelo silencioso. Al hablar, Kahlo articula lo indecible” (LOMAS, David y HOWELL, Rosemary, “Medical Imaginery in the art of Frida Kahlo”, *British Medical Journal*, 299 (1989 Dec 23), pp. 1584–1587 (1584)).

LOOK WHAT YOU MADE ME DO

THE NO.1 CAUSE OF INJURY TO WOMEN IS BATTERY (MEN) `COURSE NO ONE ASKS WHAT THE WOMAN DID

HE'S UNDER A LOT OF - UH -----

OH DO

SO UPTIGHT

CAN YOU FIND SOMETHING TO RAM IN HER MOUTH?

WE DON'T KNOW IF SHE ENJOYED IT OR NOT

THIS CASE REMAINS A MYSTERY

Toda la violencia psicológica y emocional que condensa este listado encuentra su realización en las marcas de abuso físico que muestra el cuerpo: el ojo morado, las marcas de zapatos y de patadas.

La propia escultura, como las fotografías de Mendieta, nos obliga a mirar fijamente la experiencia traumática que refleja el cuerpo; hay que rodearla para conseguir leerla entera y captar toda la complejidad de su mensaje. La alteridad femenina es conquistada a través de los golpes por un monstruo más real y más nocivo que el monstruo-femenino simbólico: el hombre corriente, amparado por toda la tradición de prejuicios y expectativas de género que subyace a las sociedades androcéntricas.

CONCLUSIONES

A lo largo de este pequeño artículo he querido repensar la alteridad femenina a través de las representaciones artísticas que constituyen los modelos de nuestro imaginario cultural. Tomando como punto de partida dos obras que, a mi juicio, coinciden en su temática, el sacrificio, y difieren en su lenguaje, clásico/abyecto, he pretendido reflexionar acerca de la problemática del lenguaje artístico, las genealogías y la representación de los cuerpos de las mujeres dentro de una tradición eminentemente masculina.

Al observar los cuerpos desnudos de las mujeres en algunas ejemplos clásicos, fue posible constatar el modo en que los mecanismos de control y subordinación se perpetúan en el tiempo y se adaptan, sobre todo como medio para controlar y dominar la abyección femenina. En un mundo en el que las mujeres no tienen las mismas oportunidades que los hombres para expresarse, esta idealización, esto es, la negación de sus experiencias, conlleva una homogeneización de las identidades femeninas y su reducción a meros estereotipos.

Frente a los esfuerzos clásicos por borrar los signos de la otredad femenina y de su propia dominación, las mujeres artistas contemporáneas luchan por reinscribir lo abyecto sobre los –sus- cuerpos femeninos. Unas veces como un acto de expiación del dolor que provocan las experiencias vividas (Frida) y otras a modo de revulsivo o de sátira.

La apropiación de lo abyecto ofrece a las artistas un lenguaje para expresar lo femenino porque, precisamente, subvierte aquello femenino que han construido los discursos androcéntricos. A través de la representación de la sangre, los pelos, los excrementos o el aborto, las mujeres devuelven la diferencia y la complejidad a los cuerpos femeninos reafirmando en lo real. Se descubren vulnerables, fragmentados, abiertos. Pero también son cuerpos resistentes en su capacidad de verbalizar sus cicatrices.

De esta forma, el arte abyecto también tiene el poder de reinscribir la violencia, de hacer evidente el estereotipo y la desigualdad de las relaciones de género. Con sus relatos de cuerpos deseados abusados, señala la imposibilidad de cumplir con una feminidad destinada y, a la vez, condenada. Betsabé desnuda ahora es un monstruo complacido; la violación es recuperada y condenable a través de los restos dejados por el perpetrador, sus huellas sangrientas, sus golpes, su semen. Lo abyecto se convierte en un arma para perturbar el sistema de género y recuperar en el proceso la identidad de las mujeres. Ahora nada debe permanecer oculto: dentro de los cuerpos femeninos ya no hay un vacío tranquilizador sino las entrañas de las mujeres reales.



Fig. 1. Filippo Brunelleschi: *El sacrificio de Isaac* (1401)
<https://dailyitalianart.tumblr.com/post/151518533385/filippo-brunelleschi-sacrificio-di-isacco-1401>
Museo del Bargello, Florencia



Fig. 3. Hans Memling: *Betsabé* (c. 1485)
Dominio Público https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Hans_Memling_009.jpg Staatsgalerie, Stuttgart



Fig. 2. Ana Mendieta: *Rape Scene* (1973)
<http://musac.es/#coleccion/obra/?id=1145>
Copyright The Estate of Ana Mendieta Collection y Galeria Lelong, Nueva York. Cortesía MUSAC



Fig. 4. Jean-Léon Gerome: *Betsabé* (1889) <https://www.artsy.net/artwork/jean-leon-gerome-bethsabee-bathsheba> Colección Privada



Fig. 5. Tiziano: *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (c.1560). Dominio Público https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Tizian_-_Danae_receiving_the_Golden_Rain_-_Prado.jpg Museo del Prado, Madrid



Fig. 6. Gian Lorenzo Bernini: *El rapto de Proserpina* (1620-1622). Dominio Público: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:RapeOfProserpina.jpg> Galería Borghese, Roma



Fig. 7. Frida Kahlo: *Mi nacimiento* (1932)
<http://3.bp.blogspot.com/-fS0geR1WQ0Y/TjudC9-W1JI/AAAAAAAAAfQ/ty7x1SkvcLg/s1600/baby%2BFrida%2BKahlo%2Bmy%2Bbirth.jpg>
Colección Privada de la "Madonna"



Fig. 8. Sue Williams: *Irresistible* (1992) <http://www.303gallery.com/artists/sue-williams/featured-works?view=slider#54>
Galería 303, Nueva York

UN PASEO ICONOGRÁFICO POR LOS JARDINES DE LA GRANJA

Miguel Ángel Elvira Barba, *Universidad Complutense de Madrid*

m_carrasco@telefonica.net

El conjunto atípico, único en nuestro país, de los jardines de La Granja, con sus esculturas y sus fuentes, fascina -¿qué duda cabe?- a quien lo descubre. Y no solo por sus espectaculares juegos de agua, sino también por sus figuras mitológicas. No es un secreto que éstas han llamado la atención a generaciones de cortesanos, visitantes y eruditos, y que no han faltado quienes han querido determinar su sentido, interpretándolas a la luz de sus conocimientos.

Al principio, lo que interesó a los curiosos fue dar nombres a las esculturas y a sus autores. Bastaba analizar las estatuas con sus atributos, consultar algún plano y leer las listas de obras de cada artista, si se localizaban. Sobre estas bases, y acudiendo a la memoria de quienes trabajaban desde hacía décadas en el Real Sitio, trabajaron los viajeros de la segunda mitad del siglo XVIII, entre los que destaca, como es sabido, A. Ponz¹. Su sencillo planteamiento se reflejaría en tratados diversos, como el de J.A. Ceán², y se mantendría, adornado con los relatos mitológicos pertinentes, durante el siglo XIX, en obras como la de R. Breñosa y J.M^a Castellarnau³; incluso hemos seguido viéndolo en muchas guías turísticas del siglo XX.

Sin embargo, llegó un momento en que tal enfoque reveló su pobreza conceptual. Debían estudiarse los temas, sin duda, pero también la personalidad de los autores, y, sobre todo, abrirse a criterios de estilo y a un profundo conocimiento de la escultura francesa a fines del siglo XVII y principios del XVIII: ¿Cómo abordar La Granja sin pasar por Versalles y Marly? ¿Cómo prescindir de los dibujos y grabados de obras diseñadas por Le Brun? Las esculturas de La Granja se encuadran, querámoslo o no, por su arte y sus temas, en el radio de acción del tardobarroco y del rococó francés. Tal fue la vía que trazaron J. Digard⁴ y Y. Bottineau⁵, y que asumió sin más F. Souchal en su gran diccionario sobre los escultores franceses

¹ PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Tomo X, Madrid, 1787 (reeditado en Valladolid, 2013). Ponz viajó a La Granja en 1781.

² CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800.

³ BREÑOSA, Rafael y CASTELLARNAU, Joaquín M^a de, *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid, 1884 (reeditado en La Granja en 1991).

⁴ DIGARD, Jeanne, *Les jardins de La Granja et leurs sculptures décoratives*, París, 1934.

⁵ BOTTINEAU, Yves, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V. 1700-1746*, Bordeaux, 1960 (traducido al castellano en Madrid, 1982). Edición revisada y ampliada en Sceaux, 1992

de esta época⁶. En cierto modo, es el enfoque que ha recuperado el último estudio publicado sobre las esculturas en mármol de los jardines: el de P. Heras y J. González-Hontoria⁷.

Pero este planteamiento, aunque aceptado por todos, acabó pareciendo insuficiente a algunos autores: ¿No pudieron los jardines de La Granja haber sido concebidos a través de un programa iconográfico concreto? Dejando aparte atisbos parciales, esa idea fue desarrollada de forma coherente por M. Morán⁸, y ha sido recibida con entusiasmo por J.L. Sancho⁹ y M^aJ. Callejo¹⁰: para ellos, es evidente la existencia de un discurso, sobre todo en los sectores septentrionales de los jardines, donde Felipe V aparece encarnado por Neptuno, Apolo, Perseo y Vertumno, mientras que Isabel de Farnesio es Anfitrite, Diana, las Gracias y Pomona. En esas zonas se apreciarían alusiones directas a la Guerra de Sucesión, a la paz y desarrollo del reino y a la felicidad que deseaban los dos esposos conseguir cuando abandonasen la vida pública.

Llegados a este punto, planteemos nuestro objetivo, que no puede ser más sencillo: partiendo de este tercer enfoque, deseamos apuntar algunos problemas iconográficos concretos y llamar la atención sobre ciertos matices que, en nuestra opinión, no carecen de interés.

LA PRIMERA FASE DE LOS JARDINES

Vamos a pasearnos por los jardines, pero, para empezar, recordaremos unos hitos cronológicos, bien conocidos, desde luego, por todo aquél que se ha asomado a la historia de La Granja. En 1719, Felipe V encarga a Teodoro Ardemans la construcción del futuro Palacio de San Ildefonso, pues piensa retirarse a él lo antes posible. Un año más tarde se coloca la primera piedra, y el rey hace voto secreto de abdicar a fines del 1723, cuando su hijo Luis alcance la mayoría de edad. Esto le obliga a acelerar las obras: en 1721, el arquitecto René Carlier empieza a diseñar la zona del “jardín” (*jardin de proprieté*), al norte y al este del Palacio, y en ese mismo año llegan, procedentes de París y rodeados de ayudantes, los escultores René Frémin y Jean Thierry, que deciden realizar en plomo las figuras de las fuentes.

⁶ SOUCHAL, François, *French Sculptors of the 17th and 18th Centuries. The Reign of Louis XIV. Illustrated Catalogue* (3 vols.), Oxford, 1977 y ss.

⁷ HERAS, Pedro y GONZALEZ-HONTORIA, Javier, *Estatuaria. Jardines de La Granja de San Ildefonso*, La Granja, 2017.

⁸ Ha sido realmente novedoso en este campo su artículo titulado “El rapto de Psique. Felipe V y los jardines de La Granja”, *Fragmentos*, 6, 1985, p. 39-49.

⁹ Son varios los artículos y libros que ha dedicado José Luis Sancho a los jardines de La Granja desde este punto de vista: véanse, como síntesis, *Real Sitio de La Granja de San Ildefonso y Riofrío. Guía de visita*, Madrid, 1996, y otra guía, realizada en colaboración con Juan Ramón Aparicio, *Real Sitio de La Granja de San Ildefonso y Riofrío*, Madrid, 2008.

¹⁰ CALLEJO DELGADO, María Jesús, “Los jardines de Felipe V e Isabel de Farnesio: el jardín barroco en Segovia”, en CALLEJO DELGADO, M^a J., (coord.), *Los estilos históricos del jardín en Segovia*, Segovia, 2015, p. 125-163

En marzo de 1722, Louis de Rouvray, Duque de Saint-Simon, embajador extraordinario de Francia para la boda del príncipe Luis, visita las obras en curso y deja constancia de sus impresiones: dice que los jardines le han recordado en cierto modo los de Marly, que ha visto correr algunas cañerías, que ha podido admirar jarrones de metal, relieves y decoraciones en mármol, y que los operarios estaban trabajando a pie de obra. Es la primera referencia literaria que tenemos a las esculturas que nos ocupan¹¹. En agosto de ese mismo año muere Carlier, que ha fijado la iconografía de los primeros conjuntos y ha cuidado de dar comienzo a su elaboración, quedando encargados Frémin y Thierry de seguir sus directrices¹².

Llegamos así al final de la primera etapa: en 1723 se concluye el Palacio de Ardemans, así como la práctica totalidad de las fuentes que componen los conjuntos conocidos como *La Carrera de Caballos*, la *Cascada Nueva*, la *Fuente de Eolo* y *La Selva*, por no hablar de ciertas esculturas en mármol situadas en su entorno¹³. En septiembre de ese año, el rey y la reina se instalan. El 10 de enero de 1724, Felipe V abdica en Luis I.

Para ilustrar esta primera fase, sin duda la más interesante desde el punto de vista iconográfico, empezaremos asomándonos al amplio terreno en declive, al norte del Palacio, que se conoce como *La Selva*, y que está dominado por el grupo en plomo de *Vertumno y Pomona*, obra de Thierry. Poco podemos decir de él, salvo que se inspira, como es lógico, en el único relato antiguo que describe este pasaje: el que nos ofrece Ovidio en sus *Metamorfosis*, contándonos cómo el dios etrusco que encarna los cambios anuales de la naturaleza adoptó las formas más variadas para atraer la atención de la diosa latina de los frutos, e incluso tomó la apariencia de una anciana consejera. Lo único que nos llama la atención es que, en la escena figurada, que evoca el final del mito, Vertumno se quita una máscara con rasgos ideales, contradiciendo las palabras del poeta: “El dios que podía adoptar todo tipo de formas volvió a ser joven, se quitó el disfraz de anciana y apareció ante Pomona tal como el sol resplandeciente cuando aparta las nubes” (XIV, 765-769). ¿Por qué? Quizá para no romper la belleza del grupo, que desea evocar la armonía conyugal de los reyes en el contexto de la naturaleza, los huertos inmediatos y los jardines del entorno.

Algo más arriba hallamos las figuras de dos ríos, o, más exactamente, de un dios-río y una ninfa: son, según la opinión general de quienes los han descrito, el *Duero* y *Pisuerga*¹⁴.

¹¹ Para este texto, véanse DIGARD, J., *Les jardins de...*, p. 299-300, y ACINAS, B., “Los Reales Sitios en Saint-Simon”, *Reales Sitios*, XXXI, 123, 1995, p. 54-62.

¹² HERAS, Pedro y GONZALEZ-HONTORIA, Javier, *Estatuaria. Jardines de...*, p. 11.

¹³ Para fechas más concretas, véase BOTTINEAU, Yves, *L'art de cour...*, p. 418.

¹⁴ Aparecen ya estos nombres en una *Descripción general de las estatuas y fuentes que se hallan en los jardines del Real Sitio de San Ildefonso*, texto fechable en 1746/47 y publicado por MARTIN PEREZ, P., *Los Trastámaras y los Borbones en el Real Sitio de San Ildefonso*, Barcelona / Madrid, 2002, p. 194-202: véase, en concreto, p. 196. Frente a esta identificación, que mantiene Ponz (X, VI, 14), cabe señalar que llama estos ríos “Tajo y Guadalquivir” BELANDO, Nicolás de Jesús, *Historia civil de España, sucesos de la guerra y tratados de paz desde el año de mil setecientos hasta el de mil setecientos treinta y tres*, 3 vols., Madrid, 1740-1744 (citado por DIGARD, J., *Les jardins de...*, p.301); sin embargo, nadie ha seguido su opinión.

En este punto, debemos recordar que muchos conjuntos de esculturas de La Granja -los cuatro Elementos naturales, las cuatro Estaciones del año, las cuatro Partes del mundo, los cuatro Géneros Poéticos-, por no hablar de la *Fuente de Latona*, son reflejos conscientes de los jardines de Versalles, y que en éstos podían verse los ríos más importantes de Francia, figurados como dioses-ríos, cada uno con su afluyente principal, imaginado como una ninfa: el Sena con la Marne; el Loira con el Loiret; el Garona con la Dordogne, y el Ródano con la Saône¹⁵. Era fácil traducir este criterio a la geografía hispana, y así se hizo, como iremos viendo en nuestro recorrido.

Ya en la parte superior de *La Selva*, al pie de la doble escalinata que lleva al Palacio, nos sorprende una imagen familiar: al verla, nos vendrán sin duda a la mente los nombres de “Cleopatra” o de “Ninfa” (fig. 1), aunque bien sabemos hoy que esta figura acostada entre profusos pliegues representa a Ariadna, la heroína cretense que, abandonada por Teseo en Naxos, quedó dormida hasta que la descubrió Dioniso y se enamoró de ella¹⁶.

La presente obra, en bronce y pintada de blanco, fue colocada ahí en 1851, y reproduce la versión más famosa de este “tipo” escultórico helenístico: la que se expone en el Vaticano desde principios del siglo XVI. De ella hubo en el Alcázar de Madrid un vaciado en yeso, traído a España por Velázquez, que se trasladó en 1744 a los almacenes de Junta Preparatoria para la fundación de la Real Academia de San Fernando, y que serviría, casi con seguridad, de modelo para la presente réplica. No tiene ésta nada que ver, por tanto, con otra magnífica versión del mismo “tipo”: la *Ariadna* del Museo del Prado (E-167), que perteneció a Cristina de Suecia, llegó a La Granja en 1725 y se colocó en 1750 en la “pieza sexta” de la planta baja del Palacio¹⁷.

Por otra parte, sabemos, por un memorial de cuentas de René Frémin para el periodo 1733-1737, que “Debajo de la escalera de la Gierba, en el medio de su fachada, está sentado un pedestal de mármol blanco (...) en que está recostada la estatua de Cleopatra en hieso moldada”¹⁸. Dada su fragilidad, esta pieza debió de romperse pronto: no se la menciona en la *Descripción general de estatuas* redactada en 1746/47¹⁹; Ponz no vio nada en este lugar en 1781, y Brambilla, en 1821/1822, reprodujo el pedestal vacío²⁰. La presencia de figuras en yeso no es desconocida en los jardines de La Granja durante el siglo XVIII: hubo entonces otras cuatro,

¹⁵ Estas parejas de dioses-ríos y ninfas se situaron en el *Parterre d'Eau* de Versalles: véase SOUCHAL, F., *French Sculptors of...*, vol. 2, p. 94.

¹⁶ ELVIRA BARBA, M.Á., *Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado*, *Anales de Historia del Arte*, 20, 2010, p. 9-28.

¹⁷ PONZ, A., *Viaje de...*, X, V, 39.

¹⁸ HERAS, Pedro Heras y GONZALEZ-HONTORIA, Javier, *Estatuaria. Jardines de...*, p. 107, nota 70.

¹⁹ MARTIN PEREZ, P., *Los Trastámaras y los...* cit. en nota 14.

²⁰ SANCHO, José Luis, *Las Vistas de los reales Sitios por Brambilla. La Granja de San Ildefonso*, Madrid, 2000, p. 68-69.

modeladas por Bousseau, en torno a la *Fuente del Canastillo*²¹, que también se perdieron, y cuyo lugar ocuparon en 1864 cuatro grupos realizados por Julián Delgras a instancias del rey consorte Francisco de Asís de Borbón²².

Tanto la “*Cleopatra*”, “*Ninfa*” o *Ariadna* de yeso colocada por Frémin como la que ahora vemos tienen en este lugar un sentido muy preciso: como diosa de un manantial, una ninfa desempeña perfectamente su papel por encima de la *Fuente de Vertumno y Pomona*, pues apoya la idea de la fecundidad propiciada por las aguas. Además, debemos tener en cuenta que Felipe V y sus escultores contaban con un precedente prestigioso: unas décadas antes se había instalado en Versalles otra copia de la estatua del Vaticano²³.

APOLO Y LA SERPIENTE PITÓN

Dejemos ahora *La Selva* y pasemos al conjunto conocido como *La Carrera de Caballos*. Aquí nos van a interesar dos grupos escultóricos: el primero, situado a media altura, es la *Fuente de Apolo* o *Fuente de la Lira* (fig. 2), y su autor, Thierry, quedó tan satisfecho de su trabajo, que la hizo reproducir por Simon Thomassin en un grabado que lleva por título “*Le triomphe d’Apollon et de la Vertu Invincible*”²⁴.

A primera vista, lo que contemplamos es la victoria de Apolo sobre la serpiente Pitón: un tema mitológico bien conocido, que Ovidio describe con las siguientes palabras: “Cuando la Tierra enfangada por el reciente Diluvio se calentó (...), parió incontables especies, reproduciendo antiguas formas o creando maravillas nuevas (...). Entonces te engendró a ti, enorme Pitón, serpiente desconocida, que aterrorizaste a la nueva humanidad por el enorme espacio que ocupabas en la montaña. Te mató el dios arquero (...): te hirió con mil dardos, dejando vacía su aljaba, y un veneno se derramó por tus negras heridas” (*Metam.*, I, 434-444).

No puede negarse que Thierry siguió este texto, pero, a la vez, lo arrojó en un complejo alegórico. Apolo, coronado de laurel, lleva una cítara y un arco, combinando así su carácter combativo y su dominio de la música. Además, su actitud, más que bélica, recuerda la que suele adoptar cuando aparece rodeado por las Musas²⁵. La serpiente Pitón, siguiendo la tradición renacentista, tiene la forma de un dragón medieval, animal monstruoso e híbri-

²¹ SANCHO, José Luis, *Las Vistas de...*, p.82-83. La *Descripción general de las estatuas de 1746/47*, que ya hemos citado, señala los temas de estas obras, entonces visibles: *Céfalo y Procris*, *Baco y Ariadna*, *Céfiro y Flora*, y *Diana y Endimión* (p. 202).

²² HERAS, Pedro Heras y GONZALEZ-HONTORIA, Javier, *Estatuaria. Jardines de...*, p. 90.

²³ Obra de Corneille van Cleve: véase SOUCHAL, F., *French Sculptors of...*, vol. 3, p. 370-371.

²⁴ También aparece el término “*Virtud Invencible*” en un manuscrito anónimo, de 1745/1746, titulado *Descripción general de los diámetros y figuras que hacen los estanques de las fuentes*, del que se conserva un ejemplar en Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, sig. II/631, y otro en la Biblioteca Nacional. Así lo dice MORAN, M., *El rapto de...*, p. 48.

²⁵ Ya lo advierte MORAN, M., *El rapto de...*, p. 44-45.

do, con elementos de ofidio y patas: realmente, más que servidora de un oráculo rústico -su función primigenia-, parece un símbolo del mal. Completa el grupo un joven alado, llamado por unos autores "Amor a la Guerra"²⁶ y por otros "Amor a la Victoria"²⁷, que empuña una flecha, sacándola de un carcaj.

La figura más intrigante es, precisamente, este "Amor a la Guerra" o "Amor a la Victoria". No aparecen personajes con tales nombres en la *Iconología* de Cesare Ripa²⁸, donde hallamos, en cambio, un "Amor a la Fama", un "Amor a la Patria", un "Amor a Dios", un "Amor al prójimo", un "Amor a sí mismo" e incluso un "Amor a la Virtud", que, por cierto, aparece figurado sobre el *Templete* o *Cenador* de nuestros jardines. Y, sin embargo, es innegable que la iconografía barroca multiplicó los "Amores" especializados para animar cualquier escena alegórica. La presente lo es sin duda, y no cabe la alternativa de volver al texto de Ovidio y advertir que "El delio (Apolo), orgulloso de haber vencido a la serpiente, vio a Cupido tensando el arco" y se puso a discutir con él (*Metam.*, I, 454-465).

Frente a Apolo aparece una figura femenina que debe identificarse, según el testimonio irrefutable del grabado de Thomassin, con "la Virtud Invencible"²⁹. Ponz, bien informado, la describió como "la Virtud Invencible, con ramo de olivo, sentada sobre su escudo y vencedora de la Envidia" (X, VI, 6). En efecto, esta figura armada lleva en la mano una rama de olivo y sigue, en líneas generales, la descripción que da Cesare Ripa de la "Virtud Invencible" (o Insuperable): "Mujer recubierta por una hermosa armadura, con lanza en la mano diestra y escudo en el brazo izquierdo, en el centro del cual ha de verse pintada la robusta figura de una encina. Llevará además por cimera una rama de laurel (...) y, pintado, el siguiente lema: 'Nec sorte nec fato' ('Ni por la suerte ni por el destino')". Sin embargo, en nuestra fuente advertimos una contaminación consciente con la figura de Minerva, pues se sitúan a sus pies diversos objetos relacionados con la cultura: un rollo de papel, una trompeta, una máscara, la esfera del cosmos, un transportador, una regla y un compás³⁰.

²⁶ SANCHO, J.L. y APARICIO, J.R., *Real Sitio de ...*, p. 30.

²⁷ Utiliza este nombre nuestra ya citada *Descripción general de las estatuas* de 1746/47, según la cual "el Amor de la Victoria no abandona a Apolo, (y) tiene su carcaj pronto a darle flechas para destruir los monstruos". Coincide con este criterio MORAN, M., *El rapto de...*, p. 49.

²⁸ RIPA, Cesare, *Iconología*, obra redactada y publicada con variantes a lo largo de años. Nosotros utilizamos la versión castellana, traducida del italiano por J. e Y. Barja, Madrid, 1987. Sin embargo, cabe señalar que los escultores de La Granja, como los de Versalles, hubieron de utilizar la traducción al francés de J. Baudoin, publicada en varias ocasiones desde 1644.

²⁹ Thierry, deseo de ser conocido por sus obras en Francia, hizo grabar las mejores esculturas que había realizado el solo en La Granja: Simon Thomassin hizo las estampas de la *Fuente de Apolo* (que aparece con el título de "El triunfo de Apolo y de la Virtud Invencible"), el *Grupo de Anftrite* (o "El triunfo de Anftrite") y una *Diana y Endimión* que, al parecer, fue un simple boceto; C.N. Cochin, por su parte, reprodujo las estatuas de *Invierno*, la *Gloria de los Príncipes*, *Baco* (es decir, *Otoño*), *Europa*, y *Venus como Flora* (es decir, *Primavera*), obras situadas a los lados de la *Cascada Nueva*. Años más tarde, el propio Thierry se haría retratar por Largillière con la figura de *Europa*, sin duda a través del grabado de Cochin. La *Descripción general de las estatuas* de 1747/48 dice que esta "Virtud Invencible" acompaña a Apolo "con un ramo de olivo, símbolo de la paz".

³⁰ MORAN, M., *El rapto de...*, p. 44, incide en esta asimilación de Minerva y la "Virtud Invencible", señalando que se daba en la traducción de Ripa al francés por J. Baudoin.

En cuanto a la enemiga de esta “Virtud Invencible”, es “la Envidia y la Discordia”³¹. En este sentido, cabe señalar que Ripa da varias descripciones de figuras feas, y que la “Envidia” y la “Discordia” se parecen, en líneas generales, a la que aquí vemos. Para él, la “Envidia” es una “mujer delgada, vieja, fea y de lívido color”, mientras que la “Discordia” debe ser figurada como una “mujer en forma de Furia infernal, vestida de variados colores; estará despeinada, sus cabellos tendrán diferentes tonos, y entre ellos se mezclarán muchas serpientes”.

Detrás de la “Virtud Invencible”, y mirándola con arrobó, vemos un joven alado: en la *Descripción general de las estatuas de 1746/47* recibe el nombre de “Amor al arte”, y nadie ha discutido tal nombre³². Obviamente, nos hallamos ante un “Amor” especializado semejante al que acabamos de ver, pero en este caso podemos aducir, al menos, dos relieves donde aparece: ambos tratan el tema de *El Tiempo desvelando la Verdad y el Amor a las Artes* y son obra, respectivamente, de Pierre Hutinot (1663/1667) y de René Frémin (1700/1701), que bien pudo darle la idea a su compañero Thierry³³.

En conclusión, nada tenemos que objetar a la idea, ya hoy dominante, de que Apolo es aquí Felipe V, dios solar como Luis XIV, y que este conjunto escultórico simboliza su acción contra múltiples enemigos, incluidos los envidiosos o amantes de la discordia -es decir, los partidarios del archiduque Carlos en la Guerra de Sucesión-, así como su actividad en favor del florecimiento intelectual y las bellas artes. Incluso ha podido decirse que “subyace en el conjunto la idea de la victoria sobre el mal mediante la sabiduría y la virtud”³⁴. Visto de un modo más matizado, podría decirse que se concentran en este grupo los tres ejes temáticos dominantes en la exaltación de Felipe V, que veremos reflejados también en otras fuentes y esculturas: la victoria militar, el triunfo sobre los vicios y pecados -recuérdese que, en latín, *virtus* es tanto “valentía” como “virtud” propiamente dicha- y el amor a la cultura.

Podríamos seguir ascendiendo hasta alcanzar la *Fuente de Andrómeda*, pero no lo haremos: después de repasar una alegoría tan compleja, nos decepcionaría una ilustración tan directa de la leyenda, mil veces representada, de Perseo y Andrómeda. En tales circunstancias, nos detendremos algo antes: nos bastará observar la presencia de dos ríos -un diosrío y una ninfa-, como los que hemos visto en *La Selva*. Realizados por Thierry, son, sin duda alguna, el *Ebro* y su afluente el *Segre*, según señala ya un manuscrito descriptivo de 1745/46³⁵ y repite Ponz (X. VI, 5), sin que apenas nadie le haya llevado la contraria hasta hoy³⁶.

³¹ Así lo dice la *Descripción general de las estatuas de 1746/47*.

³² MORAN, M., *El rapto de...*, p. 44; SANCHO, J.L. y APARICIO, J.R., *Real Sitio de...*, p. 30.

³³ SOUCHAL, F., *French Sculptors of...*, s.v. “Hutinot, Pierre” y “Frémin, René”.

³⁴ CALLEJO DELGADO, M^a J., *Los jardines de ...*, p. 144.

³⁵ *Descripción general de los diámetros y figuras que hacen los estanques de La Granja*, manuscrito conservado en la biblioteca del Palacio Real, sig. II/631. Da los mismos nombres la *Descripción general de las estatuas de 1746/47*.

³⁶ Solo BELANDO, N. J. (*Historia Civil de...*) se muestra disconforme: identifica estos ríos con el Tajo y el Guadiana.

NEPTUNO Y LOS VIENTOS

Retrocediendo hacia el Palacio, hallamos la obra más brillante de nuestros jardines desde el punto de vista artístico: es la *Fuente de Neptuno*, que suele considerarse obra conjunta de Thierry y Frémin, con cierta iniciativa del segundo³⁷: si no, no se explicaría que Thomassin se olvidase de ella al grabar las mejores obras del primero. En el centro del estanque está Neptuno, con tridente, en su carro marino tirado por dos hipocampos. Le ayudan tres tritones y un niño, mientras que, más abajo, una cornucopia derrama frutos marinos, tales como perlas y corales. Hay también tres delfines, uno de ellos en el centro del carro³⁸, y, en la parte trasera de éste, se descubren, bajo una corona real, el escudo de España y el de los Farnesio, con sus seis flores de lis.

Relacionado formalmente con la *Fuente de Apolo* de Versalles, este conjunto simboliza, sin lugar a dudas, el poder de Felipe V sobre los mares y, en particular, sobre el Océano. El dios parece señalar el Palacio con su brazo, acaso torcido al deteriorarse el plomo³⁹ (fig. 3). Pero esta figura imperiosa podría tener relación con una iconografía muy concreta: la conocida como "*Quos ego!*", que vamos a comentar enseguida, cuando nos acerquemos a la *Fuente de Eolo*. Por ahora, limitémonos a señalar que, ya en 1789, J.-F. Bourgoing se acordó de este tema cuando vio que nuestro Neptuno "acaba de imponer silencio a los oleajes amotinados", y añadió: "¡Cuántas veces he venido a colocarme, con un Virgilio en la mano, al borde de estas aguas tranquilas, a la sombra de esta verde arquitectura, y me he acordado del famoso *quos ego!*"⁴⁰.

Conviene, para completar esta idea, que nos dirijamos hacia el sur, sin detenernos apenas en la *Cascada nueva*, que evoca a Isabel de Farnesio en la figura de Anfitrite, viendo en ella la imagen pacífica del mar, faceta complementaria del belicoso Neptuno. Si acaso, digamos que, en ese contexto, vemos otro dios-río y otra ninfa emparejados: ¿Qué ríos representan? En una *Memoria* de las esculturas realizadas (o acabadas) entre 1728 y 1733 por Frémin, aparecen como Tajo y Guadiana⁴¹, nombres que recuperó Ponz (X, VI, 18) y que se han mantenido hasta hoy⁴². En cambio, en la *Descripción general de las estatuas* de 1746/1747, estas figuras se atribuyen a Thierry y son el Ebro y el Guadiana. En nuestra opinión, y siguiendo la norma que ya hemos enunciado para parejas semejantes, podríamos hallarnos, en realidad,

³⁷ La *Descripción general de las estatuas* de 1746/47 se la atribuye, en efecto, a Frémin.

³⁸ Según DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...*, p. 90, esta imagen de Neptuno se inspira en Virgilio, *Eneida*, V, 815-826.

³⁹ Sabida es la maleabilidad del bronce: en el propio estanque de Neptuno, como observó DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...*, el brazo de un tritón, casi roto, cae hacia abajo.

⁴⁰ J.-F. BOURGOING, J.-F., *Nouveau voyage en Espagne, ou tableau de l'état actuel de cette monarchie*, 3 vols., París, 1788 (reeditado hasta 1823); citado por DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...*, p. 305.

⁴¹ *Memoria de las fuentes (...) hechas (...) desde el día primero de septiembre hasta fin de enero de 1733 por Renato Fremin*, publicada por MARTÍN PÉREZ, P., *Los Trastámaras y los...*, 180-191.

⁴² BOTTINEAU, Y., *L'art de cour...*, p. 418; SANCHO, J.L. y APARICIO, J.R., *Real Sitio de...*, p. 24.

ante el Tajo y su afluente el Jarama: la propia semejanza de los nombres de "Jarama" y "Gudiana" pudo originar el equívoco.

Dejando atrás, por tanto, esta *Cascada Nueva*, llegaremos enseguida a la *Fuente de Eolo*, o *Fuente de Eolo dominando a los Vientos*, obra, al parecer, de Frémin⁴³. Deriva directamente de un grabado basado en el proyecto de otra fuente con el mismo tema por Le Brun, y sigue, de forma más laxa, el esquema de la que adorna el *Estanque de Saturno* en Versalles⁴⁴.

Al borde del agua se ven ocho mascarones que parecen surgir de nubes y que arrojan agua hacia el centro: son los ocho Vientos que distingue Vitruvio (I, 6, 4-5), basándose en la *Torre de los Vientos* de Atenas: el Solano, del este; el Euro, del sudeste; el Austro o Noto, del sur; el Ábrego, del sudoeste; el Favonio o Céfiro, del oeste; el Cauro o Coro, del noroeste; el Septentrión, del norte, y el Aquilón, del noreste. Ponz observa ya, con acierto, que, "encontrándose las aguas que éstos arrojan al peñasco (central) y las que de él salen, todas con mucha violencia, imitan la lucha y ruido de los vientos enfrentados" (X, VI, 22).

En el centro del grupo escultórico central sobresale Eolo, con corona y alas, que empuña un cetro y aprisiona a ciertos vientos, que parecen cabezas de niños. En este punto, no cabe sino recordar que Ripa describe a Eolo como un hombre con manto regio, alas en los hombros, cabellos desordenados, ceñidos por una corona, y mejillas hinchadas; añade, además, que el dios sostiene enérgicamente con ambas manos un freno.

Eolo es conocido en varios contextos literarios antiguos⁴⁵, pero el pasaje que mejor lo evoca se halla en la *Eneida* de Virgilio: cuando las naves de Eneas huyen de Troya, "Juno atiza en la hoguera de su alma su rencor (contra los troyanos) al dirigirse a Eolia, solar de los nublados, morada de los Vientos furibundos. Allí su rey Eolo, en un antro ingente, tiene sometidos a los Vientos que forcejean (...), y los mantiene en prisión encadenados. Ellos, enfurecidos, braman en su encierro atronando el ambiente de la montaña. Eolo está sentado en su alta ciudadela, cetro en mano, amansando sus bríos y templando su furor". Juno solicita a Eolo que suelte a los Vientos para hundir los barcos troyanos. Éste se pone a sus órdenes, y "con la contera de su lanza empuja la hueca montaña. Raudos, y todos a una, los Vientos se abalanzan por la hendidura que se les abre (...); se lanzan sobre el mar y en su interior, revolviéndolo todo: juntos, el Euro, el Noto y el Ábrego -el que lanza tormenta tras tormentavuelcan enormes olas sobre las playas (...); una negra noche se tiende en el mar. Se oyen truenos de polo a polo, y los relámpagos relumbran de forma incesante". Tendrá que aparecer Neptuno para amenazarlos con su famosa expresión: "Quos ego!", cuyo sentido aproximado es: "¡Yo os prometo que os vais a enterar!" (*Eneida*, I, 50-135). De este modo, se impondrá el orden y se tranquilizarán las olas.

⁴³ A él se la atribuye la *Descripción general de las estatuas* de 1746/47.

⁴⁴ Este *Estanque de Saturno* fue realizado en plomo, en 1672/77, por François Girardon; véase F. SOU-CHAL F., *French Sculptors of...*, vol. 2, s.v. "Girardon", 30.

⁴⁵ Hijo de Posidón (Neptuno), Eolo es al parecer el Señor de los Vientos que recibió amablemente a Ulises (*Odisea*, X, 1-76) y le entregó el odre donde sus súbditos estaban encerrados. Aparece también Eolo, "el que gobierna a los Vientos nacidos del éter", en Apolonio de Rodas (*Argonáuticas*, IV, 761).

Puede pensarse, por tanto, que esta fuente, a pesar de la distancia, se halla en directa relación con la *Fuente de Neptuno*. Ya J. Digard advertía que Eolo “se enfrenta al dios de las olas”⁴⁶. En tales circunstancias, la brutal acción de los Vientos marcaría el comienzo del reinado de Felipe V: el desencadenamiento de la Guerra de Sucesión⁴⁷, y, por tanto, la ocasión de las victorias figuradas en *La Carrera de Caballos*. Tengamos en cuenta que la *Fuente de Eolo*, cuando se realizó, ocupaba el límite sur del jardín propiamente dicho, casi en contacto con los bosques salvajes del “parque” (*parc*), entonces destinado a la caza. Por tanto, se hallaba en un lugar muy evocador: el límite incierto entre la barbarie y el mundo civilizado⁴⁸.

UNA FIGURA CURIOSA

Una vez concluida la visita a estos conjuntos de fuentes, y antes de dirigirnos hacia el sur, podemos desviarnos un instante hasta el llamado *Parterre de Andrómeda* o *Parterre de Arriba*, más allá del *Templete* que corona la *Cascada Nueva*. Allí encontraremos cuatro esculturas, difíciles de relacionar por su significado y concebidas quizá como simples adornos. La que más nos interesa es la emparejada con *Saturno*: se la conoce como “*Hismenias*” (fig. 4), porque, según la inscripción de su pedestal, representa a “*Hismenias, por D. Renato Frémin*”. Sin embargo, no sabemos cuándo se le dio tal nombre: en la *Memoria de las fuentes* realizadas por Frémin entre 1728 y 1733, aparece como “una dama tocando la flauta alemanda, ricamente vestida de pastora heroica, con bordaduras y aderezos de diamantes, tocada con perlas, un penacho en la cabeza, y calzada a la romana, con borcegués bordados y atacados con cintas”. Por su parte, Belando, en 1744, creía que era “el pastor Silvio”, sin advertir siquiera sus formas femeninas, y la *Descripción general de las estatuas* de 1746/47 se limitaba a mencionarla como una “deidad tocando la flauta”. Siguiendo esta idea, Ponz, unas décadas más tarde, dijo que “parece una Musa tocando una flauta travesera” (X, VI, 9). Faltaban aún unos años para que, entre 1827 y 1834, Telesforo Demandre grabase la inscripción⁴⁹.

En realidad, nos hallamos ante la más extraña de las esculturas que adornan nuestros jardines. Como muy bien me hizo notar D. Jorge Maier en una visita que hicimos a La Granja hace unos meses, esta joven, apoyada en un árbol, no es una figura clásica, sino ba-

⁴⁶ DIGARD, J., *Les jardins de...*, p. 91.

⁴⁷ Así lo dicen taxativamente SANCHO, J.L. y MEDINA MURO, M^a, “Los jardines del Real Sitio de La Granja”, en RODRÍGUEZ RUIZ, D. (comis.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Madrid, 2000, p. 141-142.

⁴⁸ En tales circunstancias, debemos rechazar otras interpretaciones de Eolo y su fuente: no estamos ante una imagen del Invierno -una de las posibilidades que da Ripa al hablar de Eolo-, ni hace al caso volver a la *Filosofía Secreta* de Pérez de Moya, donde este dios simboliza el control que debe ejercer la razón sobre las pasiones: de hecho, este tratado es totalmente ajeno a la mentalidad italo-francesa que rige en San Ildefonso.

⁴⁹ A partir de ahora mencionaremos a veces estas inscripciones que aparecen en la parte trasera de los pedestales de las esculturas en mármol. J. Digard dice que fueron realizadas a fines del siglo XVIII por el nieto de un Dumandré -de Hubert, según aventura BOTTINEAU, Y., *L'art de cour...*, p. 427-, pero no da datos más precisos. Son HERAS, Pedro y GONZALEZ-HONTORIA, Javier, *Estatuaria. Jardines de ...* quienes atribuyen de forma decidida estas inscripciones a Telesforo Demandre (*op. cit.*, p. 30).

rroca: su flauta travesera podría ser tanto antigua como moderna⁵⁰, pero lleva una diadema coronada con plumas, viste una túnica corta, así como una casaca de carácter dieciochesco, y calza sandalias altas, casi como botas, cubiertas de adornos. Además, resulta imposible encontrarle un modelo en el repertorio conocido de las esculturas de Versalles o en otros conjuntos franceses de esa época⁵¹.

Sabemos de un flautista griego llamado Ismenias (no una mujer), citado simplemente como “merecedor de estima” por Plutarco (*Pericles*, I, 5), pero conocido, sobre todo, por su afición a las gemas, ya que “solía ir adornado con muchas piedras brillantes” y, al parecer, “promovió entre los músicos la búsqueda de celebridad mediante esta forma de ostentación” (Plinio, 37, 6). Sin embargo, nos parece muy aventurado seguir la opinión de J. Digard⁵², quien dijo que Frémin pudo basarse en este personaje casi desconocido para inventar la presente figura.

En cambio, nos inclinamos a pensar que recibiese el nombre de Hismenias, u otro hoy olvidado, algún personaje femenino de una ópera o ballet que hubiese agradado a Felipe V y a su esposa, tan aficionados a la música⁵³. La vestimenta que aquí vemos parece heredera de las que portaban los bailarines en la época de Luis XIV, y cabe resaltar que, en España, es muy escasa la iconografía teatral de principios del siglo XVIII, lo que confiere a nuestra obra un gran interés como documento. Ya a otro nivel, si pensásemos que esta escultura fue colocada para servir de pareja a la de *Saturno*, símbolo de la vejez, bien pudo simbolizar la juventud.

LAS ESCULTURAS EN MÁRMOL DE LA CASCADA NUEVA

El 31 de agosto de 1724 murió Luis I, obligando a Felipe V a volver a Madrid para recuperar el trono, con gran alegría de Isabel de Farnesio. Mientras tanto, empezó en La Granja el acondicionamiento del “parque” (*parc*), situado al sur de los jardines decorados hasta ese momento, y separado de ellos por la “calle de Medianería”. También dio comienzo la intervención arquitectónica de Procaccini en el Palacio, aprovechando la ausencia de Felipe V.

En los años siguientes, quizá hasta 1727, debemos situar buena parte de las esculturas que adornan los costados de la *Cascada Nueva* y el parterre que la prolonga hasta la fachada del Palacio. Nos invita a ello un documento perdido, por desgracia, pero fechado por los especialistas entre 1724 y 1726: el cuadro de Michel-Ange Houasse que lleva por título

⁵⁰ Esta flauta ha desaparecido hoy, pero J. Digard la vio, restaurada igual que las manos, en 1934.

⁵¹ No hemos hallado nada parecido, por ejemplo, en los tres volúmenes de SOUCHAL, F., *French Sculptors of...*, donde, por cierto, se sigue citando nuestra obra como *Ismena*, sin más (s.v. “Frémin”).

⁵² DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...*, p. 145.

⁵³ Reconocemos que este ámbito musical nos resulta totalmente ajeno: como mínima introducción, véanse BONET, A., RUBIO, S., y JUNQUERA, J.J. (coord...), *Domenico Scarlatti en España*, Madrid, 1985, donde puede hallarse alguna información útil: por ejemplo, es sabido que en 1703 trajo Felipe V a Madrid una compañía de ópera italiana conocida como “los Trufaldines”, que actuó en el Coliseo del Buen Retiro (p. 363). Es posible que alguna actriz de este ambiente inspirase el aspecto de nuestra escultura.

El taller de escultura de Valsáin, solo conocido hoy a través de una ilustración del libro de J. Digard, reproducida en otras publicaciones. Este lienzo representaba diversas esculturas -sea aún como modelos en yeso, sea ya como tallas definitivas en mármol-, todas ellas fáciles de reconocer hoy: son *Ceres*, el *Invierno*, *Europa*, el *Otoño* (o *Baco*), *Pastor*, *Ninfa de Diana*, *Milón de Crotona*, *Asia*, *la Magnificencia* y *África*. La propia Digard, que supo reconocerlas correctamente, señaló que detrás del *Otoño* se entreveía una estatua igual, pero más blanca: ésta sería el modelo de yeso, y la de delante, la obra en mármol. Al fondo, en una estantería, se hallaban modelos de bustos y una estatuilla -sin duda un boceto en yeso- de *la Fidelidad*⁵⁴.

Acabadas ya en mármol, estas esculturas fueron colocadas en un cierto desorden, destinado a pervivir durante siglos: ya Belando, en 1744, las vio con la misma alineación que nosotros⁵⁵. De ellas, tan solo dos van a interesarnos por su aspecto, ya que, para las demás, basta leer la *Iconología* de Cesare Ripa y buscar modelos en Versalles para identificarlas y atisbar su sentido en nuestros jardines.

Nos acercaremos, en primer lugar, a *la Magnificencia*. Lo que más destaca en esta figura es que muestra un plano: el de la colegiata de la propia Granja⁵⁶, que fue consagrada el 22 de diciembre de 1723. Por curioso que parezca, este detalle causó desde el principio un problema interpretativo, ya que Ripa describe *la Arquitectura* con herramientas propias de la construcción y “un pergamino donde se ve dibujada la planta de un palacio”. Quizá por ello llamó Belando a la presente estatua “*la Arquitectura*”, en 1744, y la inscripción que hoy lleva el pedestal dice, siguiendo el mismo criterio, “*La Arquitectura*, por D. Juan Tierri”.

Sin embargo, ni la *Descripción general de las estatuas* de 1746/47, ni Ponz, se dejaron engañar, y dieron a la escultura su nombre correcto (X, VI, 18). De hecho, Ripa define *la Magnificencia* como una “mujer vestida y coronada de oro (...); ha de poner la mano izquierda por encima de un óvalo en cuyo centro se ha de pintar la planta de un bello, rico y suntuoso edificio. La Magnificencia es la virtud que consiste en hacer cosas grandes (...) y su objeto suele ser edificar muchos templos, palacios y otras cosas maravillosas (...)”. Por esta razón, añade Ripa, solo pueden ejercer esta virtud “los más grandes señores y príncipes”. Nos hallamos insertos en el sistema de valores de Felipe V, quien, como ha señalado D. Rodríguez Ruiz⁵⁷, tuvo esta virtud como una de las más apreciables de su reinado cuando decoró el Palacio Real de Madrid.

⁵⁴ DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...*, p. 177. Aprovecha esta autora para señalar que, tanto en La Granja como en otros lugares, para realizar una escultura se hacía un dibujo previo, se modelaba un modelo en miniatura en barro o en yeso, después se repetía en tamaño natural, siempre en yeso, y finalmente se tallaba la obra en mármol o se fundía en plomo.

⁵⁵ Es curioso que este desorden iconográfico se aprecia también en Versalles, en cuyos Parterres del Norte, del Agua y de Latona vemos, mezclados unos con otros, Elementos naturales, Partes del mundo, Estaciones del año, Géneros Poéticos, Caracteres del hombre y algunas obras sueltas.

⁵⁶ Ya hace esta observación la *Descripción general de las estatuas* de 1746/47.

⁵⁷ RODRIGUEZ RUIZ, D., *El Palacio del Real Sitio de San Ildefonso. Un retrato cambiante del rey*, en RODRIGUEZ RUIZ, D., (comis.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Madrid, 2000, p. 26-28.

La otra figura que llama nuestra atención es *Milón de Crotona*, correctamente identificado en la inscripción de su pedestal. Bien conocida es la terrible muerte que, según la leyenda, sufrió este famoso luchador y filósofo pitagórico: Pausanias, que vio una estatua suya en Olimpia, señala que sus gestas fueron asombrosas, pero que, según se decía, “murió a manos de bestias salvajes. Encontró en el territorio de Crotona un tronco puesto a secar, con unas cuñas insertas en él para mantenerlo abierto. Entonces, con arrogancia, introdujo las manos en la hendidura, las cuñas se resbalaron y quedó apresado en el leño, de modo que fue presa de los lobos” (VI, 14, 8). Esta escena es la que ahora presenciamos.

Aquí se nos plantea un problema de fondo: ¿Hasta qué punto debemos encajar en un programa iconográfico, por evidente que éste resulte, todas las obras que se encuentran en un espacio concreto? O, en el caso que nos ocupa, ¿qué tiene que ver Milón de Crotona con la exaltación del reinado de Felipe V? Desde luego, podríamos identificar al desdichado con los vencidos en la Guerra de Sucesión, puesto que su muerte fue un castigo al orgullo y la desmesura. Pero también podría valernos la interpretación de J.L. Sancho: “¿Cómo no ver al Animoso atormentado por la pesadumbre y luchando por liberarse?”⁵⁸.

De hecho, sabemos que la muerte de Milón alude en ocasiones a la idea del accidente sin remedio, pero, a nivel plástico, puede servir como piedra de toque para un artista: en ella ha de demostrar su capacidad expresiva, teniendo en cuenta que, desde el Renacimiento, la representación del dolor era un ejercicio para creadores arriesgados, y que personajes como Prometeo, Ticio u otros condenados a los infiernos servían, en este punto, de motivos preferentes. Fue sin duda esta idea la que incitó a Pierre Puget a tallar por su cuenta, entre 1670 y 1682, el *Milón de Crotona* más importante del Barroco, capaz de causar sensación en Versalles y de inspirar a Le Brun una carta laudatoria a su autor.

Esto nos lleva a un nuevo planteamiento: los escultores de La Granja quisieron, una y otra vez, competir con los de Versalles, inspirándose en sus obras más famosas. En una palabra: pensaron que nuestros jardines debían tener un *Milón de Crotona*, aunque, como el de Puget, nada tuviese que ver con un programa iconográfico prefijado. Querámoslo o no, un jardín tiene su vertiente lúdica, que debe respetar una cierta fantasía, porque sus destinatarios son los reyes y su entorno, no el público que hoy los recorre. Por tanto, cabe poner límites a nuestras interpretaciones de trasfondo político: así, ¿es la *Fuente de Latona* algo más que el reflejo de la que mostraba en Versalles el mismo tema? ¿No es muy forzado pensar que alude a la hermandad de Apolo y Diana, y, a través de ella, a la armonía de Felipe V e Isabel de Farnesio?

LAS PLENITUD DEL REINADO

Mientras que se tallaban en mármol las estatuas que acabamos de citar, empezó, en 1725, la realización de las fuentes y esculturas situadas al sur de la “calle de Medianería”. Dos años después, Frémin, que seguía al mando de las obras, fue nombrado Primer Escultor del Rey: de hecho, estaba decidido a lograr cuantos honores pudiese antes de volver a su tierra, y quizá no fuese del todo infundada la imagen de intrigante que daba a algunos⁵⁹. En cambio,

⁵⁸ S ANCHO, J.L. y MEDINA MURO, M^a, *Los jardines del ...*, p. 142.

⁵⁹ Emitió esa opinión MARIETTE, P.J., *Abécédario* (ed. en 1851/60, 6 vols.), vol. II, p. 272, según BOTTINEAU, Y., *L'art de cour ...*, p. 433-434.

Thierry volvió a Francia en 1728, después de pasar siete años en San Ildefonso sin solicitar ni recibir prebendas: lo único que le interesaba era hacerse valer en París por sus esculturas, y las difundió, como hemos dicho en nuestra nota 29, a través de grabados. En ese mismo año, los reyes adquirieron el terreno donde se iba a colocar la *Fuente de Latona*.

Después de celebrar la boda del futuro Fernando VI con Bárbara de Braganza, la corte española se desplazó a Sevilla, donde llegó el 3 de febrero de 1729. Allí se instaló, para intentar curar al rey de su depresión enfermiza, y así comenzó el *Lustro Real*. Mientras tanto, Frémin, solo en La Granja, se ocupó de rematar diversos conjuntos iniciados en colaboración con Thierry.

Sin embargo, en 1731 empieza Felipe V a recuperar el ánimo, sobre todo cuando envía sus ejércitos a Italia y, en 1732, éstos conquistan Orán. Es al parecer en estas circunstancias cuando se proyecta la *Fuente de La Fama* y cuando se organiza la plaza de *Las Ocho Calles*: ambas simbolizan el espíritu optimista que va a presidir la última fase del reinado.

Acerquémonos, por tanto, a la *Fuente de la Fama*, que empezó a levantar Frémin tras la toma de Orán. Algunos cortesanos sintieron esa victoria como la culminación de la Reconquista, y Ponz, heredero de esta idea, pensó que la fuente conmemoraba “la expulsión de los moros de España” (X, VI, 30). Sin embargo, no vamos a desarrollar este punto: preferimos centrarnos en un pequeño detalle: ¿Quiénes son los dioses-ríos y las ninfas que aparecen a los pies de la enorme roca dominada por la Fama? La *Memoria de las fuentes* realizadas por Frémin desde 1728 hasta principios del año 1733 nos habla, sencillamente de “cuatro de los principales ríos de España”; la *Descripción general de las estatuas* de 1746/47, de “Tajo, Guadiana, Duero y Guadalquivir”, y Ponz, del Tajo, el Duero, el Guadalquivir y el Ebro (X, VI, 30), nombres que se han venido repitiendo en homenaje a la probada inteligencia de este sabio. Sin embargo, basta recordar lo que hemos dicho hasta ahora sobre otros ríos para buscar una interpretación más plausible: quizá nos hallemos ante el Guadiana, el Guadalquivir y dos de sus afluentes principales, como el Jabalón y el Genil. No puede ser casual que uno de los dioses-ríos lleve granadas y racimos de uvas, y cabe recordar que estos cursos fluviales evocan el ambiente geográfico de la Reconquista en sus últimas fases.

Pasando ahora a la plazuela de *Las Ocho Calles*, concluida por Frémin antes de 1733⁶⁰, cabe decir que también se respira en ella la exaltación del rey. La clave de su significado se halla, como es lógico, en el magnífico grupo que domina su centro, y que debemos definir de forma inequívoca.

En este punto, nos asombra comprobar que tal composición ha recibido durante siglos el título de *Mercurio y Pandora*. Es el que le da la *Descripción general de las estatuas* de 1746/47, aun acertando en la identificación de la figura situada a los pies como Céfiro. Después, en 1755, habló Norberto Caimo del “vuelo de Pandora”⁶¹; el *Inventario* de 1774 expresó

⁶⁰ Aparece en la varias veces citada *Memoria de las fuentes, figuras de mármol (...) hechas (...) desde el día primero de septiembre de 1728 hasta fin de enero de 1733* por Renato Fremín.

⁶¹ CAIMO, Norberto, *Viaje a España realizado en 1755* (en italiano; traducido al francés y publicado en París, 1772; citado por DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...*, p. 303.

la misma opinión⁶², y, en 1788, J.-F. Bourgoing remachó la idea⁶³. También se adhirió a ella Ponz, aunque, por simple despiste, llamó al dios Apolo, en vez de Mercurio (X, VI, 27).

Sin embargo, no podemos engañarnos: en toda la literatura antigua, solo una breve referencia de Hesíodo pone en relación a Hermes (Mercurio) con Pandora en un viaje: una vez que la joven, creada por Hefesto y adornada por los dioses, se convirtió en un ideal femenino, tan envidiable como peligroso, Zeus decidió enviársela a Epimeteo, para castigar a los hombres, y ordenó a Hermes que la acompañase. Nada más. ¿Qué sentido podía tener esta leyenda en La Granja? Creemos que ninguno: el papel negativo de la mujer -no en vano puede verse a Pandora como la Eva pagana- resulta ajeno al espíritu de nuestros jardines, y no cabe aducir, como débil argumento en contra, que Frémin había ejecutado, para el Salón parisino de 1704, un grupo que conocemos como *Pandora y Mercurio*⁶⁴.

En cambio, ya en 1733, la *Memoria de las fuentes* realizadas por Frémin hablaba de “Mercurio, cuando por orden de Júpiter llevó a Psiquis a los cielos”, aun añadiendo el dato -erróneo sin duda- de que ésta última lleva la “Caja de Pandora, en que estaban cerrados los males”. Algo más tarde, en 1744, asumió Belando esta identificación⁶⁵, y M. Morán⁶⁶ ha insistido en la misma idea, suscitando la adhesión general en nuestros días. De hecho, es la interpretación más viable desde el punto de vista mitológico, y la única que tiene sentido en nuestro contexto.

Aproximémonos al relato, tal como lo presenta Apuleyo en su *Asno de Oro*: Psique, el Alma humana, hubo de sufrir diversas pruebas para demostrar su amor a Cupido, que también estaba enamorado de ella. Entonces, Júpiter “encargó a Mercurio raptar a Psique y llevarla al cielo. Éste, ofreciéndole una copa de ambrosía, le dijo: ‘Bebe, Psique, y sé inmortal. Cupido no romperá nunca los lazos que a ti le ligan, pues el matrimonio que os une es indisoluble’” (VI, 23, 5). No hay cuento pagano más fácil de asumir por el cristianismo -evoca la inmortalidad como fruto del amor-, y se comprende que Felipe V, siempre preocupado por la salvación de su alma, quisiese inmortalizarlo. Además, la presencia de Céfito a los pies del grupo se explica porque este Viento, al principio del relato, arrebató a Psique, que había sido abandonada en la cumbre de un monte, y la llevó al profundo valle donde se encontraba el palacio de Cupido.

⁶² Anónimo, *Inventario general de las pinturas, objetos preciosos, muebles, del Palacio real de San Ildefonso*, manuscrito de 1774, citado en este punto por DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...*, p. 88. Este *Inventario*, conservado en el Real Archivo y Patrimonio, solo incluye obras realizadas, entre el 1 de septiembre de 1728 a fines de febrero de 1739, por René Frémin.

⁶³ BOURGOING, J.-F., *Nouveau voyage*; citado por DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...*, p. 305.

⁶⁴ Este grupo ha desaparecido: DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...*, p. 130. SOUCHAL, F., *French Sculptors of...*, s.v. “Frémin”, 10; sin embargo, véase una nota complementaria en el vol. IV, donde se alude a su aspecto.

⁶⁵ Citado por DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...*, p. 88.

⁶⁶ MORAN, M., *El rapto de psique ...*, extrae todas las consecuencias alegóricas de este grupo.

Llegados a este punto, los dioses que rodean la plaza evocan el cielo que recibe a Psique. Pero, a la vez, adquieren su sentido como descripción alegórica del reinado de Felipe V. Ante nosotros se hallan el tiempo y el espacio dominados por el rey: vemos a Saturno, calvo y barbado, con alas, guadaña y un reloj de arena; a la Tierra (o Cibele), con diadema y velo, y a nuestro bien conocido Neptuno, con su tridente. Junto a ellos están los dioses de la guerra: Marte, totalmente armado, y Hércules, con su inconfundible piel de león. Finalmente, llegan el éxito y los beneficios de la paz: ahí están Minerva, Ceres, con corona vegetal y una gavilla de espigas, y una figura con palma y corona de laurel identificada, sea con la Victoria⁶⁷, sea con la Paz⁶⁸.

LAS ÚLTIMAS OBRAS DE LOS JARDINES

Prosigue el reinado de Felipe V: en 1733, Frémin se desplaza a Francia por razones personales, y la corte retorna a Madrid. Al final del año siguiente tiene lugar el incendio del Alcázar. Se plantea entonces un gran programa constructivo, encargado a Juarra en 1735, tanto para el nuevo Palacio de la capital como para el de San Ildefonso. Juarra muere pronto, y Sacchetti se pone al frente de ambas obras en 1737. Por esas fechas pasan los reyes bastante tiempo en La Granja, donde reciben, por ejemplo, al cantante Carlo Broschi, Farinelli, quien logra aliviar la siempre recurrente depresión del rey.

En 1736, cuando Frémin ya ha retornado de París, llega también a La Granja el escultor Jacques Bousseau, y ambos planean, al concluirse la *Fuente de Latona*, la de *Los Baños de Diana*, la última que se realizaría en nuestros jardines. Cuando Frémin parte definitivamente para Francia en 1738, es Bousseau quien se encarga de realizar los modelos de las esculturas, ejecutando varias hasta su inesperada muerte (1740). Pasa entonces la dirección a Hubert Dumandré, ayudado por Pierre Puthois, de modo que el conjunto se concluye en octubre de 1745. Pocos meses más tarde, el 9 de julio de 1746, muere el propio rey.

Acerquémonos, por tanto, a la *Fuente de los Baños de Diana*. No hace al caso describir aquí su compleja estructura, pero sí advertir que, de algún modo, contiene un canto a Isabel de Farnesio, apasionada cazadora, a través de esa Diana que descansa de sus actividades cingéticas servida por las ninfas de su séquito⁶⁹.

Sin embargo, el gran problema iconográfico de este conjunto ha sido, desde el propio siglo XVIII, la figura masculina que lo preside, como surgiendo de una gruta tapizada de rocalla. Descartada desde el principio, por simples razones iconográficas, su identificación con Apolo, aunque sea la propuesta por la *Descripción general de las estatuas* de 1747/48, debe buscarse otra. Durante mucho tiempo, casi hasta hoy, se ha pensado en Acteón: tal fue la

⁶⁷ Así aparece mencionada de la *Memoria de las fuentes* de Frémin (1733).

⁶⁸ Ese nombre le da la *Descripción general de las estatuas* de 1746/47.

⁶⁹ Asume sin más la identificación de Diana con Isabel de Farnesio el estudio de CALLEJO DELGADO, M^a J., *Los jardines de ...*, p.152.

tesis de Joseph Townsend, en 1786/87⁷⁰, de Ponz, unos años más tarde (X, VI, 29), e incluso de J. Digard⁷¹ e Y. Bottineau⁷² en pleno siglo XX. Pero ¿quién conoce las aptitudes musicales de este héroe desdichado, al que Diana transformó en ciervo e hizo devorar por sus propios perros en castigo por haberla visto desnuda? Y, por otra parte, ¿qué sentido podría tener, en La Granja, un tema tan erótico y superficial?.

La verdadera solución se ha ido abriendo camino con esfuerzo, aunque, en realidad, tiene un origen temprano y bastante seguro. En una relación de obras de Bousseau, casi contemporánea de la obra que estudiamos, se da a esta figura un nombre concreto, el de "un gran faón"⁷³, lo que nos lleva a pensar en dos figuras posibles: Faón propiamente dicho, o, imaginando una corrupción de la palabra a través de la pronunciación francesa, Fauno.

El primer nombre debe desecharse, porque no hace al caso en nuestro contexto: Faón fue un pobre barquero de Lesbos que se apiadó de Afrodita, cuando ésta se le apareció transformada en anciana, y la llevó en su barca sin pedirle nada a cambio. Ella, entonces, lo convirtió en un joven tan apuesto, que la poetisa Safo se enamoró de él y, al no sentirse correspondida, se suicidó. Nada que ver, por tanto, con Diana y sus ninfas.

Dirijámonos por tanto a la compleja figura de Fauno, dios latino de los campos y los bosques, mucho más acorde con el ciclo de Diana. Este numen, carente de formas precisas en sus inicios itálicos, o bien se acabó fundiendo con un dios griego perfectamente caracterizado, Pan, señor de la naturaleza en su conjunto, dotado de grandes cuernos y patas de cabra, o bien, por el contrario, se multiplicó hasta dar lugar a los Faunos, idénticos a los Sátiros de la Hélade, genios de la naturaleza que tañen flautas e intentan seducir a las ninfas.

En nuestra opinión, nos hallamos aquí ante un intento de sintetizar este complejo de energías naturales creando una sola figura: por su carácter grandioso, es Pan, pero carece de sus atributos más característicos. Parece que Bousseau ha preferido imaginarlo como un Sátiro, con sus cuernecillos y una flauta travesera. Además, para darle un aspecto agradable, ha escogido una fórmula perfectamente válida desde la Antigüedad: la del Sátiro con piernas humanas: baste decir que, en la colección de antigüedades de Cristina de Suecia, situada entonces en los almacenes de La Granja, había tres Faunos o Sátiros de este tipo, hoy conservados en El Prado: el famoso *Fauno del cabrito* (E-29), el *Sátiro en reposo de Praxiteles* (E-30) y uno menor (E-434), los dos últimos con flautas. Además, tanto P. Puget, en 1692, como A. Coysevox, en 1709, habían esculpido Faunos de este tipo. Concluyamos que la fuente, en su conjunto, debe ser vista como un canto a la naturaleza, y sobre todo a la naturaleza salvaje, casi como contraposición y complemento a la naturaleza domesticada que simboliza, en el otro extremo de los jardines, la *Fuente de Vertumno y Pomona*.

⁷⁰ TOWNSEND, Joseph, *Viaje a España realizado en los años 1786 y 1787* (en inglés, traducido al francés y publicado en París, 1809); citado por DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...*, p. 309.

⁷¹ DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...*, p.91-92.

⁷² BOTTINEAU, Y., *L'art de cour...*, p. 580.

⁷³ CALLEJO DELGADO, M^a J, *Los jardines de...*, p. 153.

Remataremos nuestra visita en la propia glorieta de *los Baños de Diana*, contemplando las seis esculturas que dirigen su pétreo mirada hacia la fuente. Sabemos que fueron concluidas por Pierre Puthois y Hubert Dumandré, y podemos añadir que este último, en una comunicación del 15 de junio de 1746 -tres semanas antes de la muerte de Felipe V-, señaló que ya se estaban tallando dos de ellas y que se esperaba la llegada de mármol para las otras cuatro. Algún tiempo después, la *Descripción general de las estatuas de 1746/47* habla ya de “cuatro estatuas de mármol”, lo que muestra que los trabajos seguían en curso.

Nos hallamos ante *Ninfas sedentes*, algunas de ellas acompañadas por Cupidos o Cefirillos, y ha de verse en ellas un claro eco de las *Musas de Cristina de Suecia*⁷⁴, a punto entonces de hallar su puesto en una sala destacada del propio Palacio⁷⁵. Incluso cabe decir que su colocación evoca la de estas figuras ante el *Apolo* barroco tallado por Francesco Maria Nocchi: no en vano se ha señalado, con razón, que el gran *Fauno* de la fuente toma la actitud de un *Apolo citaredo*⁷⁶, y -añadiríamos nosotros- precisamente el que aquí señalamos.

De estas *Ninfas cazadoras*, solo queremos destacar dos. Una de ellas es la tercera desde la izquierda para quien las ve de frente. Si nos interesa, es por la inscripción, obviamente errónea, que adorna su pedestal: “Clio en traje de cazadora, por D. Pedro Pitue”. No cabe mejor demostración de lo que acabamos de decir: el parecido de *Ninfas* y las *Musas de Cristina de Suecia* resultaba obvio incluso para quienes vivieron en La Granja tres generaciones más tarde. Eso sí, el autor de la inscripción pudo fijarse mejor: esta *Ninfa* lleva sin duda un cuerno de caza parecido a la trompeta o clarín de Clío, pero, por la actitud de sus manos y piernas, recuerda más bien a la *Terpsícore* del ciclo grecorromano.

La otra *Ninfa* interesante es la última hacia la derecha (fig. 5), una de las que estaban tallándose en 15 de junio de 1746. Lleva jabalina, y, a su lado, un pequeño Céforo clava un cuchillo en la cabeza de un jabalí. Esta figura se distingue de todas las demás por su vestimenta, que incluye una diadema y una casaca del siglo XVIII: es un detalle que ya advirtió J. Digard⁷⁷, y que me hizo observar D. Jorge Maier en nuestra ya señalada visita. ¿Representa a Isabel de Farnesio como cazadora ideal? No nos parece imposible, dado que los rasgos de su cara, aunque idealizados, contienen detalles realistas. Si así fuese, habríamos de ver en esta obra un eco ideal de la *Melpómene* de Cristina de Suecia, cuya cabeza, según sabemos hoy, representa precisamente a la reina sueca, quien ordenó completarla así para evocar su amor a la ópera y al teatro.

Valga, para concluir, una observación que puede servir de síntesis a nuestro recorrido: acertó J. Digard cuando dijo que, desde el punto de vista iconográfico, la escultura de La Granja tuvo tres orígenes concretos: la mitología clásica, la *Iconología* de Ripa y la síntesis

⁷⁴ Así lo dice ya, con toda razón, DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...*, p. 125, y lo repite BOTTINEAU, Y., *L'art de cour...*, p. 582.

⁷⁵ PONZ, A., *Viaje de España*, X, V, 37.

⁷⁶ DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...*, p. 92.

⁷⁷ DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...*, p. 145.

que hicieron de ambas Le Brun y los escultores de Versalles⁷⁸. Sin embargo, cabe añadir que, igual que en este palacio francés, Frémin, Thierry y sus seguidores supieron asumir, además, modelos antiguos -la *Cleopatra del Vaticano*, las mejores esculturas de Cristina de Suecia-, y que, sobre todo, se plantearon problemas nuevos en el campo del significado alegórico, que resolvieron de forma imaginativa.



Fig. 1. "Cleopatra", "Ninfa" o Ariadna. Foto Alejandro Elvira Carrasco



Fig. 2. Fuente de Apolo. Foto Alejandro E. Carrasco

⁷⁸ DIGARD, J., *Les jardins de La Granja...* p. 83 y 93. Muy importante fue un conjunto de grabados de Le Brun realizados por L. de Chastillon: *Recueil de divers dessins de fontaines et de frises maritimes inventez et dessinez par Monsieur Le Brun, gravé par...*, París, s.a. (h. 1700).



Fig. 3. *Neptuno*. Foto Alejandro E. Carrasco



Fig. 4. *"Hismenias"*. Foto Alejandro E. Carrasco



Fig. 5. *Ninfa cazadora*. Foto Alejandro E. Carrasco

PASADO Y PRESENTE DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO FRANCISCANO EN VIVEIRO (LUGO).

José Manuel García Iglesias^{1*}, *Universidad de Santiago de Compostela*
josemanuel.garcia.iglesias@usc.es

1. EL ANTIGUO CONVENTO DE SAN FRANCISCO

Consta ya su existencia en 1258 formando, por entonces, parte de la custodia de Ourense². Unos años después, por 1270, don Pedro Abril, canónigo tesorero de la catedral compostelana, lega en su testamento una determinada suma a los “fratibus minoribus de Vivario”³. Ya en el año 1294 la construcción de su iglesia debía de estar muy avanzada puesto que consta que, por entonces, don Marcos Pedro o Pérez, arcediano de Mondoñedo, recibe sepultura, en un arco debajo de su coro⁴.

El templo actual (ILUSTRACIÓN 1) es, sin embargo, obra principiada en el siglo XIV⁵. Se constituye con planta de cruz latina con un solo ábside que cuenta con cinco estilizados ventanales ajimezados y que debía de estar rematado en 1344, algo que se deriva de la lectura de un epígrafe, que cita la era de 1382, existente en la base de una de dichas ventanas, así como un nombre, Tomé, que ha sido reconocido como un posible donante de

^{1*} Grupo de Investigación GI-USC-1907. Researcher Id: F-9465-2016. ORCID: [org/0000-0003-0491-3213](https://orcid.org/0000-0003-0491-3213). Este trabajo está incluido dentro del programa de Consolidación e estruturación. REDES 2016 (ED341D R2016/023) de la Xunta de Galicia; y Proyecto sobre el patrimonio monástico y conventual gallego de la reforma de los Reyes Católicos a la Exclaustración (HAR2016-76097-P) (AEI/FEDER, UE), adscrito al Programa estatal de fomento de la investigación científica y técnica de excelencia, subprograma estatal de generación del conocimiento.

² CASTRO, Manuel, *La provincia franciscana de Santiago. Ocho Siglos de Historia*, Santiago de Compostela, Liceo Franciscano, 1984, p. 126. Véase DONAPETRY, Juan, *Historia de Viveiro y su Concejo*, Viveiro, Artes gráficas A. Santiago, 1953, pp. 119-129.

³ FRAGA, María Dolores, “El Convento medieval de San Francisco de Viveiro, análisis del edificio y su historia constructiva, *Cuadernos de estudios gallegos* (Santiago de Compostela), XLIII, 109 (1997), p. 156.

⁴ FRAGA SAMPEDRO, M. D., “El Convento...”, p. 160; CASTRO, M., “Los franciscanos de Viveiro y Gómez Pérez das Mariñas”, *Estudios Mindonienses*, 5 (1999), p. 534. Véase BARRIGUÍN, H., “Primeros Frailes Menores (Franciscanos) en Lugo”, *Lucensia* (Lugo), 48 (2014), p. 80.

⁵ DEPARTAMENTO DE REPRESENTACIÓN Y TEORÍA ARQUITECTÓNICAS. ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE A CORUÑA, *Arquitectura gótica en Galicia Los templos: Catálogo gráfico*, Santiago de Compostela, Publicacións do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1986, pp. 58-59.

esta parte de la construcción que remite, en sus formas, a la *Claustra Nova* de la catedral de Ourense⁶.

Tenía este espacio del presbiterio una puerta lateral, en su segundo tramo recto, que se correspondía con el acceso a la antigua sacristía, de época medieval, y en la que puede verse temas cinegéticos, relativos a la caza del jabalí, a los que ha de otorgarse un sentido iconográfico a relacionar de la lucha del hombre contra el pecado⁷.

El brazo del crucero del lado del evangelio se denominaba capilla del Santísimo, o de la Veracruz; habría de tener su altar en la parte oriental, en tanto hay una puerta, en su lado occidental, que enlaza con el claustro. El lado que cierra por el norte el crucero se cubría, también, en principio, con tres arcosolios (ILUSTRACIÓN 2) de los cuales el dispuesto en la parte más occidental se reformó a fines del siglo XV cubriéndolo con un arco conopial. El central – que se deshizo en 1775 para convertirlo en paso a la sacristía y otras dependencias conventuales- cobijó el sepulcro de Constanza de Castro y Osorio, que había sido esposa de Ruy Díaz de Andrade y que había llegado a visitar Tierra Santa siendo enterrada, por 1491, en olor de santidad, lo que llevaría a reconocerla como beata; también fue terciaria franciscana. Tras desmontarse este sepulcro, en el XVIII, pasaría a la capilla mayor⁸. El tercer arcosolio, cuenta, en la actualidad, con una yacija, posiblemente de finales del siglo XIII o principios del XIV, que, teniendo en cuenta el tipo de cruz que lo adorna, debe de proceder del antiguo convento de Santo Domingo⁹.

El brazo del crucero correspondiente al lado de la epístola se reconoció, originalmente, como capilla de San Antonio cuyo altar, aún hoy, se dispone en la pared oriental. La pared que concluye, por el sur, el crucero cuenta con dos arcosolios que se han de relacionar con un taller que trabaja en Viveiro por 1400-1415¹⁰. También caber reseñar la presencia del sepulcro de don Juan Ares de Vizoso y Vaamonde¹¹.

⁶ FRAGA SAMPEDRO, M. D., “El Convento...”, p. 167.

⁷ FRAGA SAMPEDRO, M. D., “El Convento...”, pp. 180-181.

⁸ ACUÑA, Carlos, VISCASILLAS, Carlos, “Blasones de los Castro y Osorio en el sepulcro de la Beata Doña Constanza de Castro. Iglesia de San Francisco (Viveiro, Lugo), en VV. AA, *Heráldica, Genealogía y Nobiliaria*, LIV, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2008, p. 219.

⁹ “Entre los arquillos del sepulcro de la iglesia de San Francisco de Viveiro se hallan dos pequeños escudos rectos en jefe y redondeados en punta rematada en pico, cargados de lo que parece ser una mata de ortiga de siete hojas, que podría hacer referencia a la más antigua representación del linaje Vivero. Estos escudos se alternan con un castillo de diseño primitivo mediante una simple torre rematada con tres almenas puntiagudas y con motivos vegetales...”, en ACUÑA, Carlos, VISCASILLAS, Carlos, “Sepulcro de los Vivero. Iglesia de San Francisco (Viveiro, Lugo), en VV. AA, *Heráldica, Genealogía y Nobiliaria*, LIV, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2008, p. 158. Véase FRAGA SAMPEDRO, M. D., “El Convento...”, pp. 182-186.

¹⁰ ACUÑA, Carlos, VISCASILLAS, Carlos, “Escudos de los linajes Galo, Vivero, Aguiar y Parga en la iglesia de San Francisco (Viveiro, Lugo), en VV. AA, *Heráldica, Genealogía y Nobiliaria*, LIV, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2008, p. 383.

¹¹ ACUÑA, Carlos, VISCASILLAS, Carlos, “Armas de los Vizoso, Vaamonde y Lanzós en el sepulcro de don Juan Ares Vizoso y Vaamonde. Iglesia de San Francisco (Viveiro, Lugo), en VV. AA, *Heráldica, Genealogía y Nobiliaria*, LIV, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2008, p. 562.

A los pies de la nave se abre la puerta principal, del siglo XIV y, en el exterior, hay, a cada lado, una capilla bajo un pronunciado arco; se consideran obra ligeramente más tardía que la puerta, ya de fines del siglo XIV. Una de ellas está dedicada a San Luis, obispo de Tolosa – devoción propiamente franciscana- y correspondía al gremio de mareantes; la otra, de San Juan Bautista, era también denominada como capilla de Alba¹², en la que se conserva parte de su programa pictórico¹³.

En el lado sur de la nave, hacia su parte posterior, se construye la capilla de San Ildefonso entre 1400 y 1415; también ha sido relacionada con un taller lucense y cuenta, en su pared meridional con un arcosolio que tiene una tapa con cruz flordiselada¹⁴.

En lo que respecta al coro alto –citado en la documentación como el “coro de çima”– se sabe que estaba en construcción por 1498 no constando cuando se principió; tal circunstancia le otorga, con el de San Martín de Vilaoriente (Mondoñedo), una cierta primacía entre los gallegos¹⁵.

Este convento se redujo a la Observancia en 1564-1566¹⁶. En 1574 se intentó suprimir y destinar su hacienda a las clarisas de Ribadeo¹⁷. Por 1602 el por entonces guardián del Convento cede al regidor, don Alonso López Sanjurjo y Montenegro para que haga aquí sepultura. Ya en el siglo XVIII corresponde al vínculo y mayorazgo de doña Gertrudis de Araña y Sanjurjo y Montenegro y de su esposo, don Pedro Pardo de Cela y Ulloa¹⁸.

El abovedamientos original de la capilla mayor fue alterado al disponerse una bóveda suplementaria en 1646, a dos tercios de su altura¹⁹. Ello se debió a un encargo hecho a Diego Ibáñez Pacheco quien acomete la construcción de “... la bóveda y arco principal de medio punto de la capilla mayor de la iglesia, y encima de dicho arco cerrar de piedra y pared hasta el techo, de suerte que la capilla quedará cerrada por sí...”²⁰.

¹² FRAGA SAMPEDRO, M. D., “El Convento...”, pp. 195-196. Véase DONAPETRY, Juan, “Las Capillas de San Luis y del Alba del Convento de San Francisco de Vivero”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo* (Lugo), II, 16 (1945), pp. 109-111.

¹³ GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *Pinturas Murais de Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1989. P. I, 3.

¹⁴ FRAGA SAMPEDRO, M. D., “El Convento...”, pp. 189-191.

¹⁵ FRAGA SAMPEDRO, M. D., “El Convento...”, p. 192.

¹⁶ CASTRO, José, *Primera Parte de el Arbol Chronologico de la Santa Provincia de Santiago*, Santiago Imprenta de Andres Frayz, 1722, p. 208; FRAGA SAMPEDRO, M. D., “El Convento...”, pp. 543-546.

¹⁷ CASTRO, J., *Primera...*, p. 337.

¹⁸ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 124.

¹⁹ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 122.

²⁰ PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario...*, p. 297.

Originariamente la cubierta de la nave fue de madera. Será en los años medios del siglo XVII cuando se le encargue, también al maestro Diego Ibáñez Pacheco, que la cubra con bóveda de medio cañón con pilastras y arcos de cantería. Se puede leer, en una pilastra, el siguiente epígrafe: HIZOSE ESTA OBRA DE LOS VI/ENES DE CATALINA GRANDIA DE/LABRADA DISTRIBUILOS DON/ JUAN LERIN COREGIDOR DE ESTA VILLA/ POR SU MAGESTAD. Y GUARDIAN EL PADRE FRAI PEDRO SOMU/HANO LETOR JUBILADO. AÑO 1657²¹.

Habrà que citar como siguiente maestro, en este hacer barroco, a Antonio Rodríguez Maseda quien firma el 3 de abril de 1682 un contrato con el guardián, P. Blas Carabero, para la reedificación de la fachada principal de la iglesia ya que amenazaba ruina. Poco después, el 8 de agosto, asumirá otro contrato que tiene como objeto la construcción de un campanario arimado a la pared de la iglesia y a la capilla de San Ildefonso²². Cabe relacionar con estos trabajos la ventana que se hace sobre la puerta principal, en un exterior que se remata, en esta parte, con una pequeña cruz griega. Ya en tiempos de Fr. Juan Muñoz y Salcedo, como obispo de Mondoñedo, éste donará al convento lo necesario para levantar la cúpula que centra su crucero (1725-1728)²³.

Fueron varias las cofradías que hubo en esta iglesia en este tiempo protagonizada por la espiritualidad franciscana: la de la Concepción, Vera Cruz, San Luis y, también, San Antonio, que fue fundada en 1658. Tanto la de la Concepción como la de la Vera Cruz ya no existían hacia 1700 y la de San Luis de Tolosa pasaría a la parroquia de Santiago en 1803²⁴.

Tras la exclaustación, en 1835, la iglesia de San Francisco pasará a ser parroquial de Santiago. Es, concretamente, en 1840 cuando se estableció aquí la parroquial de Santiago el Mayor al ser demolido su antiguo edificio que existió en la Plaza²⁵. Será, sobre todo, a partir de 1916, siendo párroco Pedro Martínez Neira, cuando se hagan amplias tareas restauradoras. Es entonces cuando desaparece el pórtico, en la fachada principal; se retira tanto una reja de hierro, que se disponía de púlpito a púlpito, como el altar de la Vera Cruz.... Por otra parte los ventanales del presbiterio estaban tapiados y ello llevará a que se abran y se coloquen cuatro vidrieras.

²¹ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 121; LENCE SANTAR, Eduardo, *El convento de San Francisco, de Vivero*, Mondoñedo, 1910; PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Imprenta, Librería y Enc. del Seminario C. Central, 1930, pp. 296-298.

²² PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario ...*, p. 479.

²³ CAL, Enrique, *Episcopologio mindoniense*, Mondoñedo-Ferrol, Publicaciones de Estudios Mindonienses, 2003, p. 689.

²⁴ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 124.

²⁵ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 106.

En lo que respecta a la capilla mayor se entiende la bóveda actual como una reconstrucción del año 1959, en la que ha de seguirse las directrices de la primera. Además de la tumba de la Beata Constanza de Castro se encontraba, por entonces, en el presbiterio, la de Nicomedes Pastor Díaz²⁶. Ambas fueron trasladadas recientemente a la nave; la primera, al lado del evangelio; y la otra, enfrente.

Por otra parte las funciones parroquiales, que ahora cumple este templo, llevaron a convertir la capilla de San Ildefonso en baptisterio. También se construyó una escalinata en la parte correspondiente a la fachada principal, lo que recorto, por la base, la altura las capillas laterales.

Hoy cuenta el presbiterio con una sillería debida al escultor José Otero Gorrita, datada en 1957 – aún cuando ha de suponerse como un trabajo acometido durante bastantes años-, en la que se desarrollan una serie de escenas relativas a la vida de San Francisco, así como en relación con Constanza de Castro, cuatro franciscanos ante la Inmaculada –San Francisco, San Buenaventura, San Antonio y Duns Scoto- y, también, otros relativos a los santos gallegos, también franciscanos, Francisco Blanco y Sebastián de Aparicio. Además se hace mención a Fray Pedro Farto, virtuoso místico de la Orden que vivió en este convento²⁷.

También con los años medios del siglo XX se corresponde la realización de los demás retablos que pueden verse en este templo. El de la parte del evangelio, en el crucero, lo preside San José y, a los lados, puede verse a San Nicolás de Bari y a San Blas; en este caso representando con un niño al lado que se lleva la mano al cuello. Abajo, si en el Sagrario contemplamos a Jesús en el acto de la consagración eucarística, a los lados, se nos muestran las figuras de Pedro y Pablo. Además se presenta la Trinidad como Trono de Gracia como remate, en una hornacina. El retablo del lado de la epístola, también en el crucero, tiene como devoción principal a San Antonio. A sus lados están, en este caso, San Roque y San Benito de Palermo; y, arriba, posiblemente, San Pablo.

Ya en la nave, en el lado del evangelio, en la parte inmediata al crucero, se dispone el púlpito, acorde con el estilo neoplateresco; se inaugura en 1938 y se debe a José Otero Gorrita²⁸. Se levanta sobre un alto soporte y cuenta con una escalera en la que aparece esculpido un santoral de claro sabor gallego: Martín, Fructuoso, Rosendo, Gundisalvo, Pedro de Mezonzo... En tanto, se nos muestra, en el cierre del púlpito, a Constanza Castro, en su condición de peregrina; le acompaña el siguiente epígrafe: VERBUM DEI HAC ANDIVIT ET CUSTODIVIT ILLUD. A continuación se presenta a San Francisco, meditando y con una

²⁶ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, pp. 123-124, 129.

²⁷ MARTÍNEZ PRIETO, Francisco Javier, 1214-2014. *800 Años de los Franciscanos en Viveiro*, Viveiro, Xunta de Cofradías de Semana Santa de Viveiro, 2014, s. p.

²⁸ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 129. Este autor describe así el púlpito en cuestión: "... sobre una columnata brota una palmera que sostiene la cátedra, la cual está decorada con bajorrelieves, así como el pasamano de la escalera; el tornavoz tiene en las arcaturas a los Apóstoles y en los ángulos las cabezas de los personajes más salientes de la historia de España y remata con un ángel".

calavera entre sus manos; en este caso cuenta, igualmente, con una leyenda: PRAECO SUM MAGNI REGIS, es decir se parte de la respuesta del santo a los ladrones del monte Subiaso en 1207 - «¡Soy el heraldo del gran Rey!»-, que vendrá a constituirse en su lema. Presidiendo el conjunto, en el paño central, está Santiago apóstol, partiendo para su imagen de la que, sedente, se nos muestra en el altar de su catedral compostelana; hay aquí, igualmente, un texto: PER EVANGELIUM EGO VOS GENUI, extraído de la Primera Epístola a los Corintios, en su capítulo 4, versículo 15. A su lado, un nuevo santo a vincular con lo franciscano: Buenaventura, identificado por el correspondiente epígrafe y en donde, también, se dice VERBUM IPSIUS SICUT FACULA ARDEBAT, aludiendo a su comentario del versículo 1 del capítulo 48 del Eclesiástico; lleva en su mano una cartela en la que se dice INTER/ OMNIA/ SEPULCHRUM/ EJUS / GLORIOSUS, texto extractado de la obra escrita de este santo. El quinto lugar, el inmediato a la escalera, está ocupado por un santo capuchino a quien le acompañan los siguientes epígrafes HEIC QUASI TUBA EXALTAVIT VOCEM SUAM²⁹; y B DIDACUS A GADIBUS, a relacionar con el predicador y misionero beato Diego (o Didacus) José de Cádiz (1743-1801), conocido, en su tiempo, como el “nuevo san Pablo”³⁰.

Enfrente a tal púlpito se presenta un retablo presidido por el Ecce Homo; pueden verse, a sus lados, a San Cayetano, con el Niño Jesús y, al otro lado, a San Juan María Vianney, que perteneció a la Orden Tercera, de ahí que se nos muestre con el cordón franciscano; fue canonizado este santo, conocido como el cura de Ars, en 1905.

El siguiente retablo en la nave, en el lado del evangelio, es el dedicado a la Virgen del Carmen acompañada, a los lados, por Santa Lucía y Santa Bárbara. También en la nave, en el lado del evangelio, puede verse un retablo, encajado en un pronunciado arco; es de similar condición a los anteriormente reseñados y está presidido por la Virgen Milagrosa, la aparecida a sor Catalina Labouré, allá por 1830. A los lados se presentan, en este caso, a dos santos niños y mártires: Tarsicio y María Goretti. Después de la puerta que, por esa misma parte, da acceso al claustro, hay un retablo más, dedicado, en este caso a la Virgen de Fátima.

En tanto, en el lado de la epístola, también en la nave, puede verse el retablo de la Inmaculada Concepción. Se muestran a los lados, también en este caso, a dos santos franciscanos: Buenaventura y Pascual Bailón. Así mismo, en ese lado de la epístola, se completa este conjunto de retablos con otro dedicado a la Piedad, obra de José Rivas (1944), con la Santa Cruz al fondo, en el que, además del indudable protagonismo de la cruz vacía, hay un relieve que muestra la Lamentación sobre Cristo muerto³¹.

²⁹ En la obra de KEUL, Mathias, *Vox clamantis deserto, hoc est, Conciones in singulas totius anni dominicas declamatae potissimum ex Cathedrâ Coloniae in Famosa et inclyta ecclesia R.P. P.P. Benedictinorum ad insulam, vulgò ad S. Martinum majorem, Coloniae, Sumptibus Hermanni Demen, 1685*, p. 172, se alude, de tal forma, en relación con San Antonio de Padua.

³⁰ Véase LLÍN CHÁFER, Arturo, *Testigos de la fe en Valencia*, Valencia, Iglesia en Valencia, 1992, pp. 167-168

³¹ FERNÁNDEZ GARCÍA, María Begoña, *La imagería religiosa en Semana Santa de Viveiro*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 2000, pp. 165-167.

Se conserva también, en una posición alta, en esta misma parte, sobre la puerta que da acceso a la capilla de la Orden Tercera, el remate de un retablo, en este caso dieciochesco, presidido por un relieve en el que puede verse a la Virgen entregando el rosario. A sus pies, orantes, están, uno cada lado, Santo Domingo de Guzmán y San Francisco.

En tanto, en la capilla de San Ildefonso, se guarda un retablo realizado en torno a 1600. Se estructura en tres calles, con dos alturas en las laterales y una más en la parte media. Se le encarga la correspondiente pintura a Baltasar García en 1604³². Nada queda de su trabajo, consistente en pintar a pincel en los tableros del banco, a los cuatro doctores. También es sabido que, en su concepción original, en la parte superior, se mostraba un Calvario al que el artista habría de añadir una vista de Jerusalén. Sobre todo ello se dispone, coronándolo todo, la figura del Padre.

También el pertinente documento nos dice que contaba este retablo con las siguientes imágenes: San Ildefonso, Nuestra Señora, San Diego de Alcalá, Santa Lucía, San Francisco, así como Cristo con Juan y María. Estas tres últimas configuraban el Calvario de la parte alta, hoy inexistente. Nuestra Señora habría de presidir el segundo nivel, como en la actualidad, posiblemente entre San Juan Bautista y Santa Lucía; en tanto abajo se conservan las figuras de Ildefonso, en el centro, y de Diego de Alcalá, a su izquierda en tanto que, en este caso, ya no se muestra el San Francisco ubicándose en su lugar a San Juan Bautista. En la actualidad acompañan a la Virgen, a sus lados, Santo Tomás y San Roque.

Por otra parte, allí en donde había un Crucificado, arriba, hoy puede verse una escena identificada como M. DEL JAPÓN. La escena es muy simple: un mandatario, sedente, manda matar a unos frailes; en este caso se representan en número de cinco. Su martirio se sintetiza formalmente mostrándonos a un esbirro con el cuchillo alzado. Los veintiséis mártires del Japón, entre los que había franciscanos, perecieron en 1598; fueron beatificados 1629 y canonizados, en 1862. Entre ellos estaban los franciscanos Pedro Bautista, el comisario, en aquellos parajes, de la Orden, Martín de la Ascensión, y el orensano, de Monterrei, Francisco Blanco; ha de ser la presencia de este último en el grupo el que lleve a recordarlos aquí especialmente³³.

También, ya fuera del retablo, cuenta esta capilla, con dos buenas imágenes de San Pedro y San Pablo, así como un Cristo resucitado, debido a Leopoldo Rodríguez, imaginero compostelano; tal talla fue presentada en la Procesión del Via Lucis del Domingo de Resurrección de 2005.

Hay en este templo, además, bajo el coro, a los pies, una magnífica representación del Calvario – Cristo de la Agonía, Dolorosa, San Juan, Magdalena, obra a relacionar con José Rivas, el escultor compostelano que hace tan complejo trabajo – principal en la Semana

³² PÉREZ COSTANTI. Pablo, *Diccionario...*, p. 228; DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 124.

³³ Procedía, no obstante, este relieve de la Iglesia de Santo Domingo de Viveiro; véase DONAPETRY, Juan, *Historia...*, p. 124.

Santa- por 1945-1947. A tal grupo se le añadieron, en 1952, las esculturas correspondientes a los ladrones, igualmente crucificados, Dimas y Gestas, obra del taller de Rodríguez Puente³⁴.

También se cuenta en esta iglesia con la presencia de otras devociones marianas: La Virgen de la Amargura, la de los Dolores, del Pilar, de Lourdes... Y, además, su Coronación, todo ello en escultura. En tanto, en pintura, puede verse, sobre la puerta que lleva a la sacristía, una Virgen de Guadalupe que llegó al convento en 1717, enviada por un presbítero de Viveiro, Luis López; se dispuso, en aquel momento, en su retablo mayor. También hay aquí con una representación de la Virgen del Socorro.

Una representación de Santiago peregrino, a la entrada de la capilla mayor, da cuenta de quien es, actualmente, el titular del templo. También hay imágenes que nos hablan del culto a Santa Rita y a Santa Gema.

Por último ha de citarse, formando parte de las devociones de este templo, una entrada de Jesús en Jerusalén, el característico paso procesional del Domingo de Ramos, realizado, en este caso, por José Rivas en 1947³⁵.

Sobre la puerta de la Sacristía se señala la fecha de 1715, momento al que ha de corresponder este espacio rectangular dispuesto, de norte a sur, en línea con el crucero y teniendo delante el espacio propio de la escalera que lleva hacia la parte alta del claustro inmediato. Al fondo de esta sacristía hay otro ámbito, aislado, en el que se guarda un retablo relicario.

Es abundante, y de mérito, la escultura que guarda la sacristía: una Inmaculada y una Virgen del Carmen; también un San José y santos como Lorenzo, Esteban, Sebastián y, posiblemente, Santiago apóstol. Además hay una imagen de Santa Apolonia. Y como devociones particularmente franciscanas se encuentran San Pascual Bailón y Santiago de la Marca.

Cabe reseñar, además, la existencia de dos cobres de formatos similares que nos muestran a la Vera Faz de Cristo y a la Dolorosa. También, una pintura al óleo representando a la Divina Pastora que proviene de la antigua parroquia de Santiago; allí estaba, en el altar de la Virgen del Carmen, disponiéndola en tal lugar el párroco, Domingo Lage, "por devoción"³⁶. Por lo que respecta a la imaginería anteriormente citada hay que suponerla formando parte del repertorio devocional de los retablos que, en el siglo XX, fueron sustituidos por los hoy existentes.

³⁴ FERNÁNDEZ GARCÍA, María Begoña, *La imaginería...*, pp. 175-185.

³⁵ FERNÁNDEZ GARCÍA, María Begoña, *La imaginería...*, pp. 53-59.

³⁶ MARTÍNEZ PRIETO, Francisco Javier, 1214-2014. *800 Años...*, s.p.

En la capilla relicario, en tanto, un retablo, presidido por un Crucificado y estructurado por columnas salomónicas, cubre buena parte de su pared más amplia, frente a la única puerta de ingreso. También se guardan aquí esculturas que nos muestran al Sagrado Corazón de Jesús, a San Isidro y un Santiago ecuestre que ha de valorarse como imagen procesional.

La iglesia gótica contó desde un primer momento con un claustro encuadrado entre los brazos de su cruz por el lado norte (ILUSTRACIÓN 3). Se ha planteado que la puerta de la portería, en línea con la principal de la iglesia, quizás se date en los años finales del siglo XIII. También es reconocible la ubicación de la sala capitular, en el ala norte del claustro, de la que se conservan tres arcos, aún cuando debía de contar con dos más; se data en el tercer cuarto del siglo XIV, en cronología similar a la de la puerta que, por el lado oriental conduce al crucero.

Está, por lo demás documentado que, en 1498, "...muchas oficinas e edificios del dicho monasterio estan viejas, caidas e disipadas, espeçialmente la sacretia, spiçio e refetorio y dormitorio, cozina e çimiterio, e otras çiertas obras están començadas e espeçialmente el altar mayor e coro de çima ...". La deficiente situación de la parte conventual debió mantenerse hasta el siglo XVII, aún cuando, en ese periodo intermedio, se hubieron de hacer obras tales como la ornamentación, con pintura mural, del claustro, de la que queda, como testigo, una representación de la Virgen en la pared oriental, hacia el ángulo con el lado norte³⁷.

Es en 1623 cuando el guardián P. Francisco de Quiñones contrata, con Diego Ibáñez Pacheco, la construcción de "...una escalera con pasamano de piedra, desde la puerta de la sacristía, de siete pies de ancha ..."³⁸. Ya en 1645 encontramos al mismo maestro haciéndose cargo de la construcción de dos paños del claustro – lo que supone su renovación acomodándose a su antigua medida-. Se le señala como modelo, en este caso, el claustro de Santo Domingo, también de Ribadeo y realizado, igualmente, por este artífice³⁹.

Será en 1656 cuando se construya, por parte de Diego Ibáñez Pacheco, "el cuarto de la casa que está sobre la portería y llega hasta la escalera principal del convento"⁴⁰, lo que supone que se mantiene la citada portería anterior y que se hace algo más que el lado occidental del claustro. También, como en la iglesia, será Antonio Rodríguez Maseda quien siga la obra en un momento posterior⁴¹.

³⁷ GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *La pintura manierista en Galicia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1986, p. 171.

³⁸ PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario...*, p. 294; DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 126

³⁹ PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario...*, p. 294; DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 127.

⁴⁰ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 127.

⁴¹ PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario...*, p. 480.

Con el tiempo se añadiría un segundo claustro, en línea, hacia el norte, con éste, de tal forma que va a ser, entre 1772 y 1788, cuando adquiriera una forma a considerar como definitiva y hecha "a expensas de la caridad"⁴². Así en la planta baja, en su conjunto, estaba, además de la portería y la sala capitular, las cocinas y el refectorio datado en su dintel en 1778. También contaba el convento con una amplia huerta con una fuente, destinándose su agua "...a los usos precisos, a regar las plantas y a la lavar los hábitos de los religiosos"⁴³.

La comunidad franciscana, al ser expulsada en 1835, contaba con 18 religiosos. Tuvieron que salir de aquí en 1840, Su huerta fue vendida, en 1842, en pública subasta. Entonces al primer claustro se le dio como destino el de ser vivienda del párroco y del sacristán. Lo demás fue concedido por la Junta Superior de Venta de Bienes Nacionales al Ayuntamiento, "...para escuelas, cátedras y otros usos y en él se instalaron la Escuela de niños, los Juzgados municipal y de instrucción, la cárcel del partido, los Archivos notarial y judicial y otras dependencias"⁴⁴.

En la citada visita episcopal de 1891, se dice: "Hay además el Colegio Insigne de la Virgen, fundación del siglo pasado para estudios de latín y moral, a cargo de los Padres Franciscanos. Se restableció en el presente curso con el mismo título de Colegio Insigne; pero sin más asignaturas que las de Latín y Humanidades. Estos estudios pueden incorporarse al Seminario, como los de las Preceptorías establecidas en la Diócesis 1026"⁴⁵.

José Otero Gorrita (1889-1969) abre un taller en 1930 en el claustro de San Francisco, en donde se formará su hijo Juan Luis Otero Fernández (1931-2001); ambos son referentes, también, en la ejecución de los pasos de la Semana Santa Hoy, además de diversas dependencias vinculadas al Ayuntamiento, tienen aquí su lugar diferentes cofradías que muestra sus pasos y guardan sus demás pertenencias. Por otra parte es en 1945 cuando se descubrieron dos arcos del claustro medieval, una puerta y la citada pintura mural.

2. LA CAPILLA DE LA ORDEN TERCERA

La vida de la Orden Tercera en Viveiro se desarrolla, durante bastante tiempo, vinculada al templo franciscano; así en el testamento de la viuda de Fernán Pérez Parragués, María Alas Pumariño, otorgado en 1601, se manda que su cuerpo se entierre en la capilla de la Vera Cruz y que se la amortaje "...con el hábito del seráfico Padre San Francisco, a cuya venerable Orden Tercera pertenecía"⁴⁶.

⁴² DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 126.

⁴³ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 126.

⁴⁴ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, pp. 126-128.

⁴⁵ CAL, Enrique, *Episcopologio mindoniense*, Mondoñedo-Ferrol, Publicaciones de Estudios Mindonienses, 2003, p. 1026.

⁴⁶ CASTRO. Manuel, "Viveiro, monasterio de la Purísima Concepción", PÉREZ LÓPEZ, Segundo. (coord.) *El Monasterio de la Concepción Viveiro*, Centro de Estudio de la Diócesis de Mondoñedo Ferrol, 2001, p. 160.

En el siglo XVIII tenderá, en todo caso, a adquirir un mayor protagonismo. Así, por 1728, tras ser reconocida la extinción de las cofradías de la Concepción y de la Vera Cruz, los hermanos de la Tercera Orden solicitan al obispo Muñoz y Salcedo sus pertenencias quien se las concedió “con la obligación de cumplir lo mejor posible las cargas de aquellas, entre las que se contaban las procesiones del Domingo de Ramos y Jueves Santo y el lavatorio de este día”⁴⁷.

Habrà que esperar hasta 1741 para que la Orden Tercera cuente con una capilla propia en la iglesia de San Francisco; para ello los frailes les ceden “el sitio y territorio que había entre las dos capillas de San Antonio (es decir, el brazo sur del crucero) y San Ildefonso... para que ... pudiesen fabricar una capilla para servir y usar en ella en sus funciones”⁴⁸. De este modo, en ese momento, se levanta una capilla de forma rectangular, a la que se accede bajando unos peldaños en el lado sur de la nave⁴⁹.

Cuenta con un buen retablo mayor (ILUSTRACIÓN 4) distribuido en tres calles, más ancha la central, y en el que se abren a los lados puertas que llevan a la sacristía. Sobre un alto pedestal, en el que se integra el sagrario, se presenta a la Virgen de los Dolores y, en lo alto, una representación de la Virgen a la que un ángel muestra la Cruz. A los laterales, en tanto, se disponen las imágenes de San Francisco y San Luis de Francia. Por 1767 se le encarga a los pintores Manuel Moure y Manuel Vidal la pintura de este conjunto⁵⁰.

También cuenta la capilla con dos buenos Crucificados, otros tantas representaciones del Ecce Homo – una de vestir; la otra, sentado (ILUSTRACIÓN 5), en una forma muy común en los centros de la Venerable Tercera, en Galicia, como imagen procesional⁵¹; así como tallas que presentan a Santa Isabel de Hungría, Santa Rosa de Viterbo, San Antonio y Santa Zita, que cuenta con culto desde 1696 y que es una obra reciente, realizada por Juan Luis Otero Fernández; ha sido proclamada patrona de las trabajadoras domésticas y se nos muestra con su delantal con flores, alusivo a un milagro que se relaciona con dicha santa⁵². El Vía Crucis es obra de interés, a relacionar también con el taller de Gorrita.

⁴⁷ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 124.

⁴⁸ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 123; MARTÍNEZ PRIETO, Francisco Javier, 1214-2014. *800 Años...*, s.p.

⁴⁹ MARTÍN GARCÍA, Alfredo, “Predicación franciscana y asociacionismo seglar: Las Terceras Órdenes Gallegas en la Edad Moderna”, en CASAL, R., ANDRADE, J. M., LÓPEZ, R. J. (eds.) *Galicia monástica. Estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2009, p. 365.

⁵⁰ COUSELO BOUZAS, José, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, Imprenta del Seminario Conciliar, 1933, pp. 470-471, 650.

⁵¹ También esta imagen, conocida aquí como “O Sentado”, lo fue. Véase FERNÁNDEZ GARCÍA, María Begoña, *La imagería...*, pp. 211-213.

⁵² MARTÍNEZ PRIETO, Francisco Javier, 1214-2014. *800 Años...*, s.p.

3. EL CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN

Fue en 1608 cuando llegaron a Viveiro cuatro clarisas de Oviedo y, mientras el convento se levantaba, vivieron en una casa particular⁵³. En ese mismo año, tras cambiar sus hábitos de Santa Clara por los de las concepcionistas, pasaron a habitar el nuevo convento; era entonces D. Diego González Samaniego (1599-1611) obispo de esta diócesis mindoniense⁵⁴ y él debe de propiciar tal fundación, debida a la ya citada terciaria María Alas Pumariño⁵⁵, algo que hace desde su testamento, fechado el 4 de enero de 1601, al asumir la construcción de un “convento y monasterio de monjas profesas de la orden de Nuestra Señora de la Concepción franciscana, el qual se haga en Viveiro, dentro de los muros de ella...”⁵⁶.

Para ello “...el regimiento de la villa y cumplidores señalaron como lugar más idóneo la parte alta de Viveiro”, en las inmediaciones de la muralla, en un sitio “...ocupado por la capilla de San Martín de Rúa Cuberta y otras casas y huertas”⁵⁷, frente, por lo demás, a la iglesia de Santa María de Campo, de tal forma que, aproximadamente, enfrente de la cabecera de este templo se abre la puerta de su zona conventual, con un pabellón que sobresale en altura y al que sigue la iglesia, con la misma alineación, disponiéndose el campanario en el extremo del conjunto edificado⁵⁸. Consta también que este convento habría de estar bajo la tutela de los franciscanos de Viveiro y de ser el guardián quien designase al vicario o capellán⁵⁹.

La iglesia conventual (ILUSTRACIÓN 6) se contrata en 1605 contando con que se haría, en la capilla mayor, “un arcosolio bajo él un sepulcro con las armas de Dña María de las Alas y en medio una inscripción referente a la fundación del convento”. El encargado de las obras conventuales va a ser Francisco Castañeda⁶⁰, maestro de cantería y vecino de Trasmiera, de quien consta que no sabía firmar. El cadáver de la fundadora sería trasladado

⁵³ CASTRO, J., *Primera...*, p., p. 341; CASTRO, Manuel, *La provincia ...*, pp. 247-248; CASTRO, Manuel, “Los monasterios de Concepcionistas Franciscanas en España” *Archivo Ibero-Americano* (Madrid), LI, 203-204 (1991), pp. 454-455.

⁵⁴ CAL, Enrique, *Episcopologio...*, pp. 401-422.

⁵⁵ Véase DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, pp. 227-229.

⁵⁶ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 229; CASTRO. M. DE., “Viveiro...”, p.160.

⁵⁷ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 230.

⁵⁸ ADRÁN, Carlos PARDO DE CELA, Santiago, “La fundación del monasterio de la Inmaculada Concepción Franciscana de Viveiro”, PÉREZ LÓPEZ, Segundo (coord.) *El Monasterio de la Concepción Viveiro*, Centro de Estudio de la Diócesis de Mondoñedo Ferrol, 2001, p. 78; CASTRO. M. DE., “Viveiro, monasterio de la Purísima Concepción”, PÉREZ LÓPEZ, S. (coord.) *El Monasterio de la Concepción Viveiro*, Centro de Estudio de la Diócesis de Mondoñedo Ferrol, 2001, p.161.

⁵⁹ ADRÁN, Carlos PARDO DE CELA, Santiago, “La fundación ...”, p. 83.

⁶⁰ ADRÁN, Carlos PARDO DE CELA, Santiago, “La fundación ...”, pp. 80, 124-127; CAL, Enrique, *Episcopologio...*, p. 420.

a esta iglesia ocupando una de las tres sepulturas que hay delante de las gradas del altar, aquella en la que se dice "Esta sepultura es de Doña María de las Alas, fundo este Santo Convento de la Concepción". En otra, al lado dice "Antonio de Evia Pumarino Mendoza... año de 1610 con seis misas cantadas cada una, siendo el Sagrado Patrón deste Convento cuja fundación fue año de 1607"⁶¹.

En los siglos XVII y XVIII se acometen distintas obras en su iglesia. Así, a partir de 1629 Diego Ibáñez Pacheco se encargará de darle una mayor longitud lo que llevará a disponer dos puertas por el lado sur⁶² (ILUSTRACIÓN 7), cuya forma actual se justifica teniendo en cuenta la reforma que se hace de las mismas en 1753, data que también aparece grabada en la cúpula.

Tras contar con otro, anterior⁶³, tiene esta iglesia con un buen retablo mayor, obra de Magariños, inaugurado en 1912⁶⁴. Cuenta con dos cuerpos y está coronado por una representación de la Trinidad entre los escudos de la orden franciscana y la concepcionista. Presenta en la parte central a la Inmaculada Concepción, obra donada en 1894 y que se debe a José Font, escultor catalán⁶⁵. En tanto a los lados se encuentran un San Francisco, de principios del XX, y Santa Beatriz da Silva, a relacionar con el escultor valenciano Tena, datada en 1926 y que fue donada a este convento por el P. capuchino Manuel Fernández Mosteiro y familia⁶⁶, un año después de que esta santa fuese beatificada por el papa Pío XI.

Los dos relieves que hay abajo, a los lados del sagrario, muestran uno a Santa Beatriz da Silva cobijando a sus hijas bajo su manto en tanto que, a un lado, se presenta a la Inmaculada Concepción, patrona de todas ellas. El otro relieve dispone a San Antonio y San Francisco; el primero distinguido por la Visión del Niño y el lirio que porta en sus manos; el segundo, por la alusión que se hace a su visión en el monte Verna⁶⁷.

En los laterales del presbiterio se ubican, en sus partes medias, esculturas y. a sus lados, pinturas de 1920, a relacionar con "una señorita que se dedicaba a pintar para las iglesias..."; fueron mandados pintar por "el capellán Vicario de la Concepción D. José

⁶¹ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 234; CASTRO. M. DE., "Viveiro...", p. 165.

⁶² ADRÁN, Carlos PARDO DE CELA, Santiago, "La fundación ...", pp. 90-91, 133-136.

⁶³ ADRÁN, Carlos PARDO DE CELA, Santiago, "La fundación ...", pp. 88-90.

⁶⁴ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 233; ADRÁN, Carlos PARDO DE CELA, Santiago, "La fundación ...", p.90

⁶⁵ MEMORIA del Monasterio de Concepcionistas Franciscanas de Viveiro; PÉREZ LÓPEZ, S. (coord.) *El Monasterio de la Concepción Viveiro*, Centro de Estudio de la Diócesis de Mondoñedo Ferrol, 2001, p.208.

⁶⁶ "MEMORIA del Monasterio...", p. 215.

⁶⁷ VISPO SEOANE, Sonia, *Monasterio de Concepcionista franciscanas de Viveiro*, Lugo, Diputación de Lugo- Ayuntamiento de Viveiro, 2001, pp. 41-42; "MEMORIA del Monasterio...", p. 210.

Pérez Barreiro⁶⁸. En la parte del evangelio se presenta al Sagrado Corazón de Jesús, al que un ángel recoge la sangre con un cáliz en tanto que una clarisa se nos muestra orante. La pintura que se dispone a la derecha representa, en este caso, a Duns Scoto; el franciscano porta una bandera azul con el “Potuit, Decuit, Fecit”, relacionado con él en su defensa al culto a la Inmaculada, lo que explica, aquí, también, otras alusiones marianas. Le acompaña, en la base la siguiente leyenda: “B. Joannes Duns Scotus/ Doctor Subtilis in Scholis/ /dictus – et Doctor Imma/culatae vulgo appellatus”. Es Beatriz da Silva la mostrada al otro lado del Sagrado Corazón de Jesús; se pinta con el hábito de su Orden y porta una cartela en que se dice INOCENTIUS VIII, con lo que se alude al papa que reconoció a su orden. En la base puede leerse: BEATA BEATRIX DA/ SILVA ORDINIS CON/CEPCIONIS IMMA/CULATAE DE... FUN/ DATO...

En el lado de la epístola se presenta, en la parte central, al Sagrado Corazón de María, en escultura, entre dos pinturas que nos muestran a Santo Tomás de Aquino y a Santo Domingo de Guzmán. El primero aparece con su atributo personal del sol en el pecho, así como acompañado por dos ángeles, aquellos que le imponen el cingulo de la castidad. La antorcha en el suelo ha de relacionarse con la orden dominica a la que pertenece y de la que lleva su hábito. Dice así el epígrafe existente en la base: Doctor Angelicus/ S.m Thomas praecingitur/ ab Angelis –almo/puritatis cingulo.

Santo Domingo de Guzman se presenta orante ante la Virgen que le entrega el rosario. El libro, abierto a su lado, hace alusión a su Regla. También se muestran otros atributos que le son propios: el perro con la antorcha encendida, el globo y las flores, en este caso, rosas, en vez de lirios. El texto que se impone en la parte inferior dice: “S.P.N. Dominicus ab/ ipsa: Beatissima Virgir/ monetur – tu Rorarian/ populis praedicet”.

También se relaciona con Maximino Magariños el púlpito (1921)⁶⁹; en él pueden verse relieves alusivos a Santa Beatriz da Silva, la mística María Jesús de Agreda, San Francisco, la Inmaculada Concepción, Duns Scoto; se disponen figuras angelicales entre los mismos. Además se nos muestran aquí a los Evangelistas y a San José con el Niño.

A la entrada del presbiterio hay, a cada lado, un retablo. Ambos tienen forma similar y han de datarse en la segunda mitad del XVIII. El de la parte del evangelio está presidido por San Antonio y, a los laterales, están San Roque y San Francisco Javier; San José presenta, en tanto, en la parte alta. El otro retablo colateral, el de la epístola, se dedica a la Virgen de Fátima. En este caso se encuentran a los lados San Pascual Bailón y San Benito; y el Ángel de la Guarda, encima⁷⁰.

⁶⁸ “MEMORIA del Monasterio...”, p. 211.

⁶⁹ “MEMORIA del Monasterio...”, p. 212.

⁷⁰ VISPO SEOANE, Sonia, *Monasterio...*, p. 43.

En ese mismo año 1920 “se pusieron las vidrieras y los ventanales de la iglesia, los cuales representan: a la Inmaculada y nuestra Madre Beatriz el grande y los más pequeños, uno el abrazo de nuestro Padre San Francisco y el otro las siglas del Ave María, en variado colorido”⁷¹.

En el espacio amparado por la cúpula, que antecede al presbiterio, se dispone, a cada lado, un pequeño retablo, del siglo XX. En el de la parte del evangelio se puede ver una imagen, de vestir, de Nuestra Señora del Camino de la Luz, a relacionar con la Hermandad de las Siete Palabras⁷². Tal escultura se encargó Antonio Espadas Carrasco, de Úbeda⁷³; su vestido, a Juan López Jimenez, de Linares⁷⁴. Salió por primera vez en procesión el Domingo de Ramos del 2013, año en el que la Semana Santa de Viveiro fue declarada de Interés Turístico Internacional ⁷⁵. El retablo de la epístola, en tanto, se dedica a San José.

Ya en la nave, en el lado del evangelio se dispone el retablo de Nuestra Señora de la Angustia (ILUSTRACIÓN 8), a datar en el segundo tercio del siglo XVIII. Cuenta con un espacio central, presidido por esta devoción mariana, con un solo cuchillo al pecho, en tanto que arriba, se nos muestra a San Rafael. Cuenta con dos espacios laterales, hoy ocupados por ángeles, que, en principio, debieron de asumir la presencia de otro tipo de imaginería. Es muy cuidadosa tanto la pintura del retablo como del frontal – en el que puede leerse: POSUERUNT EUMIN MONUMENTO NOVO QUOD ERAT EXCISUM DE PETRA- y el entorno, sobresaliendo tanto por los laterales como arriba, en donde todo culmina con unos ángeles que sostienen una cartela en la que se dice: MEDIZ/INA DEI⁷⁶.

El retablo Auxilium Christianorum, dedicado a María Auxiliadora, fue realizado, siguiendo planos de Ramón Martínez Insua, en los talleres de Rubiños, en Mondoñedo, obra que se concreta en 1891 con una clara formulación clásicas. Se dispuso enfrente al de los Dolores y presenta en sus laterales imágenes de San Juan Bautista y San José⁷⁷.

⁷¹ “MEMORIA del Monasterio...”, p. 211.

⁷² SEMANA SANTA EN GALICIA, *Hermandad de las Siete Palabras. Viveiro*, en <http://semanasanta.galiciadigital.com/es/cofradia/hermandad-de-las-siete-palabras-viveiro>

⁷³ ESPADAS CARRASCO, Antonio, *Imagen de Nuestra Señora del Camino de la Luz*, en http://www.antonioespadas.com/documento/175/7948/Imagenes_Titulares/VIRGEN_DEL_CAMINO_DE_LA_LUZ.htm

⁷⁴ COFRADES DE VIVEIRO, *Carteles realizados por Don Juan López Jiménez. Ganador del VI Concurso de Carteles de la Semana Santa de Viveiro, 2014...*, en <http://cofradesviveiro.blogspot.com.es/2014/01/carteles-realizados-por-don-juan-lopez.html>

⁷⁵ SEMANA SANTA EN GALICIA, *Semana Santa en Viveiro*, en <http://semanasanta.galiciadigital.com/es/semana-santa-en-viveiro>

⁷⁶ VISPO SEOANE, Sonia, *Monasterio...*, pp. 38-40.

⁷⁷ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 233; VISPO SEOANE, Sonia, *Monasterio...*, p. 34.

José Otero Gorrita será quien, en 1939, realice la cratícula tallada con motivos eucarísticos, para impartir la comunión en el coro bajo. Tal obra se completará, en 1953, con el comulgatorio y la decoración tallada de la puerta del vestíbulo de la iglesia⁷⁸. Ya en 1960 se data el Vía Crucis, también de su autoría⁷⁹. También ha de citarse la presencia de una imagen de Jesús con la cruz a cuestas – al lado del altar mayor-, uno de los buenos pasos de la Semana Santa vivariense, obra de Juan Luis Otero, datada en 1965⁸⁰.

Entre las devociones que cabe contemplar, al otro lado de la reja, en el coro bajo, están la Inmaculada, la Virgen del Carmen, San Antonio y San Juan de Capistrano⁸¹.

Ya en el exterior, en la parte correspondiente al atrio, a los pies de la iglesia, se venera a la Virgen de Lourdes, dispuesta en una gruta por 1924⁸², con el añadido, en 1987, de los tres ángeles de mármol⁸³. Se trata de una devoción impulsada por el obispo Juan José Solís y Fernández (1907-1931), en cuyo pontificado se levantaron muchos altares dedicados a tal culto en esta diócesis⁸⁴.

También en el convento se acometieron diferentes obras en los siglos XVII y XVIII. En 1638 Diego Ibáñez Pacheco, 1638, construye un pozo en la huerta del convento; en 1696 el maestro de obras Pedro Martínez Cuellar, vecino de Lugo, lleva adelante la planta para un nuevo dormitorio. También, en el dintel de la puerta de la clausura puede leerse: IHS MARIA IOSEPH 1705, dando cuenta de una nueva obra⁸⁵.

Es, en tanto, en 1707 cuando José Fontela se hace cargo del adcentamiento de la fachada del convento que mira hacia Santa María y en la que se ha de incluir la realización de la portada que da paso a la portería⁸⁶. También será este mismo autor quien, en 1725, asuma concretar la remodelación del claustro⁸⁷, en el que se mantiene la antigua sala capitular, en donde hay una pintura mural, del último tercio del siglo XVII; se representa en la misma a María suplicando a Jesús la salvación de las almas⁸⁸.

⁷⁸ VISPO SEOANE, Sonia, *Monasterio...*, p. 44; MEMORIA del Monasterio...", pp. 216-217.

⁷⁹ VISPO SEOANE, Sonia, *Monasterio...*, pp. 44-45; MEMORIA del Monasterio...", pp. 219-220.

⁸⁰ FERNÁNDEZ GARCÍA, María Begoña, *La imaginaria...*, pp. 138-139.

⁸¹ VISPO SEOANE, Sonia, *Monasterio...*, pp. 53, 60-61

⁸² MEMORIA del Monasterio...", pp. 212-214,

⁸³ MEMORIA del Monasterio...", p. 224.

⁸⁴ CAL, Enrique, *Episcopologio...*, p. 1069.

⁸⁵ DONAPETRY, Juan, *Historia ...*, p. 232.

⁸⁶ ADRÁN, Carlos PARDO DE CELA, Santiago, "La fundación ...", pp. 94, 136-149.

⁸⁷ ADRÁN, Carlos PARDO DE CELA, Santiago, "La fundación ...", p. 95.

⁸⁸ VISPO SEOANE, Sonia, *Monasterio...*, pp. 74-75.



ILUSTRACIÓN 1. Iglesia de San Francisco, hoy parroquial de Santiago, de Viveiro.



ILUSTRACIÓN 2. Arcosolios del lado norte del crucero de la iglesia de San Francisco de Viveiro



ILUSTRACIÓN 3. Claustro del antiguo convento de San Francisco de Viveiro.



ILUSTRACIÓN 4. Retablo mayor de la capilla de la Venerable Orden Tercera de Viveiro



ILUSTRACIÓN 5. Ecce Homo. Capilla de la Venerable Orden Tercera de Viveiro.



ILUSTRACIÓN 6. Iglesia de la Concepción de Viveiro. Interior



ILUSTRACIÓN 7. Iglesia de la Concepción de Viveiro. Exterior



ILUSTRACIÓN 8. Retablo de Nuestra Señora de la Angustia. Iglesia de la Concepción de Viveiro

MERCEDES Y PREBENDAS DE LOS ARTÍFICES PALACIEGOS DEL SIGLO XVII EN LOS DOCUMENTOS DEL PALACIO REAL Y EL ARCHIVO DE SIMANCAS

María Pilar García Sepúlveda,

Responsable del Departamento de Caligrafía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid
p.garsep@gmail.com / calcografianacional.archivo2@rabasf.org

Con la llegada de Carlos I al trono de España, se produjeron en la Corte grandes cambios. El flamante Rey, educado fuera de nuestras fronteras, fue imponiendo poco a poco nuevas costumbres. La etiqueta borgoñona regiría desde entonces y durante todo el siglo XVII la vida palatina; los organismos de gobierno que ya existían fueron adaptándose, mientras que otros fueron surgiendo con el tiempo y las necesidades. Con la Corte asentada definitivamente en Madrid desde 1606, el antiguo Alcázar se fue organizando en departamentos encargados de unas funciones específicas. Esta nueva forma de trabajo generó una ingente cantidad de documentación que hoy nos proporciona multitud de noticias que nos ayudan a establecer como era la vida de todos aquellos que trabajaron para la Corona¹.

Conscientes de la importancia que tenía servir a los Monarcas, la gran mayoría de los artífices que trabajaban en la Corte intentaron conseguir un puesto relacionado con su oficio. Este nombramiento les reportaría no solo dinero, sino también una serie de beneficios en especie y, sobre todo, un aumento en su cotización profesional, lo que les supondría recibir además encargos de la nobleza que estaba cercana al Rey². Los cargos palatinos podían ser con gajes o sin ellos y, aunque estos últimos no suponían un coste para las arcas reales, durante todo el siglo la Junta de Obras y Bosques, uno de los organismos de mayor relevancia en el funcionamiento del Alcázar³, informó al Rey del peligro del aumento de los oficios sin gajes, solicitando se fuesen consumiendo según quedasen vacíos. Se indicaba que, si bien no se les pagaba salario a los artífices, sí se les abonaban las obras que realizaban para la Corona, lo que suponía un gasto considerable⁴.

Se han conservado un gran número de memoriales de los artífices que elevaban sus peticiones al Rey para que les fuera concedida una plaza o una merced. En ellos, los solicitantes hacían una extensa relación de los méritos propios y de todos aquellos familiares

¹ El trabajo que nos ocupa es fundamentalmente documental, basado en los expedientes que se conservan en el Archivo del Palacio Real de Madrid y el Archivo General de Simancas.

² BROWN, Jonathan, *La edad de oro de la pintura española*, Madrid, Nerea, 1990, pág. 4

³ GARCÍA MORALES, María Teresa, "Los artistas que trabajan para el Rey: La Junta de Obras y Bosques", *Espacio, Tiempo y Forma*, (Madrid), 3, (1990), págs. 123-136

⁴ Archivo General de Simancas (A.G.S.) Casas y sitios reales, leg. 315, fol. 450

que hubiesen servido a la Corona. En la solicitud que Alonso Carbonel hizo para que se le concediesen las plazas de Escultor del Rey y de Aparejador de Aranjuez, ambas libres, indicaba no solo sus méritos como artista, sino también los servicios que su abuelo Juan Armero hizo a la Corona en las guerras de Flandes en las que murió combatiendo⁵. También Eugenio Antonio Doffus Dávila, en 1698, solicitaba se le concediese la “futura, ausencias y enfermedades” de Bordador de Cámara que tenía en propiedad Francisco de Ávila el joven, alegando ser hijo de madre española y nieto de un servidor de los Reyes españoles en Flandes, donde su familia perdió toda su fortuna en servir a los Monarcas⁶. Aunque quizá uno de los casos más claros de saga familiar es el de Ana de Reynalte. En fecha indeterminada, a finales de siglo, suplicaba se le concediese un empleo a su marido, Roque Cienfuegos, de cualquier oficio de la Real Casa. Basaba su petición en que tanto la familia de su madre como la de su padre habían servido en Palacio desde hacía mucho tiempo⁷.

La gran mayoría intentaron ocupar además cualquier otro puesto que les reportase un ingreso extra. Por todos estos trabajos adicionales cobraban un sueldo que les permitía vivir con cierta holgura o en algunos casos subsistir. Así, por ejemplo, Damián Goetens⁸ era arquero de la Guardia de Corps del Rey, además de maestro de pintura; el pintor Rodrigo de Villandrando era también Ujier de cámara del Monarca y el ebanista Juan Emberg sirvió durante años como “timonero y maestro de la popa” en las “galeras de España”⁹. Sin embargo, uno de los cargos más solicitado y ambicionado por todos los trabajadores del Alcázar fue el de Ayuda de la Furriera. En el Alcázar existían generalmente dos Ayudas de la Furriera con gajes y cinco supernumerarios. Ocupando este puesto es fácil encontrar algún artista relacionado con la pintura, la escultura, y sobre todo con la arquitectura ya que, como se señalaba en un documento fechado en 1673, este cargo era anejo al oficio de Maestro Mayor de las Obras del Alcázar de Madrid¹⁰. Sirvieron el cargo de Ayuda de la Furriera entre otros los arquitectos José de Villarreal¹¹ desde 1660 y José del Olmo desde 1675¹². En 1669 le fue concedida esta plaza al pintor Juan Carreño de Miranda¹³ y en 1677 la obtuvo el también

⁵ Archivo de Palacio (A.P.) Expediente personal de Alonso Carbonel, C^a 200/23

⁶ A.P. Expediente personal de Antonio Doffus, C^a 302/19

⁷ VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones al Diccionario Histórico*, Madrid, III, 1894, p. 289

⁸ A.G.S. Casas y Sitios reales. leg. 317, fol. 4-5

⁹ A.G.S. Casas y sitios reales, leg. 312, fol. 2

¹⁰ A.G.S. Casas y sitios reales, Leg. 316, fol. 66

¹¹ A.P. Expediente personal de José de Villarreal, C^a 1101/5. Recogido también por GARCÍA MORALES, María Victoria, “La merced del oficio de Maestro Mayor”, *Espacio, tiempo y forma*, (Madrid), 1, (1988), pp. 103-110

¹² A.P. Expediente personal de José del Olmo, C^a 756/14

¹³ A.P. Expediente personal de Juan Carreño de Miranda, C^a 207/14

pintor Francisco Ricci¹⁴. En 1686 la obtuvo el relojero Francisco Filipini¹⁵ y 1698 el platero Cristóbal de Alfaro¹⁶.

Para poder acceder a cualquier cargo o disfrutar de cualquier merced, era requisito indispensable abonar a la Real Hacienda el impuesto de la media annata, así como presentar una serie de documentos con el fin de evitar el fraude y llevar un control. Entre la documentación que debían adjuntar era imprescindible la fe de vida, documento destinado a certificar que el artífice o sus familiares seguían vivos. Sin este papel nadie podía cobrar o recibir nada de la Corona. Entre los muchos que la presentaron, se encuentra la viuda de Andrés Cadós, quien en 1666 solicitaba se le abonase la ración ordinaria que su marido le había pasado antes de morir. Tras una consulta al Bureo se hizo constar que dicha merced estaba suspendida ya que el matrimonio Cadós había marchado a Flandes el año anterior y la persona que trataba de cobrarla no había presentado la fe de vida¹⁷.

A pesar de que los artífices reales tuvieron infinidad de problemas para recibir sus salarios, intentaron conseguir y mantener los cargos, pese a todas las dificultades. No es extraño encontrar pagos atrasados de nóminas o solicitudes de los artífices para recibir las cantidades adeudadas. La lista es infinita pero tomaremos como ejemplo a Bartolomé Zumbigo, quien en 1639 solicitaba se le pagase lo que se le debía de su salario y los trabajos realizados desde 1632¹⁸ o al Aparejador de las Obras del Rey Julio César Semin, quien pedía se le pagase lo que se le estaba debiendo desde hacía 42 años¹⁹. En otras ocasiones eran los familiares, tras la muerte del artífice, los que recibían estos pagos atrasados como sucedió con los familiares del platero Lamberto Haller en 1673²⁰ o con los de Ángelo Nardi. En un libramiento fechado en agosto de 1665, se hacía constar que se abonaba a los familiares de este último el salario de siete meses y tres días desde el 1 de julio de 1664 “asta tres de febrero del pasado de seiscientos y sesenta y cinco que murió”²¹.

Como ya señalamos, el entrar al servicio de los Monarcas traía aparejado una serie de ayudas y mercedes que podrían resolver sus problemas económicos. Entre los beneficios

¹⁴ A.P. Expediente personal de Francisco Ricci, C^a 878/37

¹⁵ A.P. Expediente personal de Francisco Filipini, C^a 2625/19. Ver también CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Los artífices y las artes en Madrid en 1694”, *Anales del Instituto de estudios madrileños* (Madrid), XXXIV, (1994), pp. 47-77.

¹⁶ A.P. Expediente personal de Cristóbal de Alfaro, C^a 27/61. Ver también CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Los artífices...”, pp. 47-77.

¹⁷ A.P. Expediente personal de Andres Cados, C^a 531/10

¹⁸ A.G.S. Casas y sitios reales, Leg. 310, fol. 94

¹⁹ A.G.S. Casas y sitios reales, leg. 344, fol. 27

²⁰ A.P. Reinado de Felipe IV, leg. 2922. Ver también CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Los artífices...”, pp. 47-77.

²¹ A.G.S. Contaduría mayor, leg. 1318, fol. 50.

que les reportaban dinero se encontraban las ayudas de costa, que se convirtieron en uno de los socorros más solicitados. En 1648 el pintor Juan Bautista de la Cotera, pedía se le diese una ración para él y otra para su mujer ya que llevaba enfermo en la cama diez meses pasando gran necesidad²². También la escultora Luisa Roldán solicitó y consiguió en repetidas ocasiones se le concediera una ayuda “por estar pobre y tener dos hijos” alegando que “muchos días le falta para lo preciso del sustento de cada día”²³. De la misma forma, en 1692, Claudio Coello recibió 50 doblones de ayuda de costa en pago a sus servicios²⁴. Otro caso es el de Alonso Carbonel quien, en 1640, elevaba una petición al Rey solicitando se le diese una cantidad de dinero para pagar a un ayudante que tenía, ya que no disponía de medios para abonar su salario por no haber cobrado el suyo con la puntualidad deseada. El Monarca decidió no conceder la ayuda solicitada, aunque dio orden de que al Arquitecto se le pagase al mismo tiempo que a los oficiales reales, aunque tuviese su salario consignado en Aranjuez, y no sufriese las tardanzas que esto le podía suponer²⁵.

La concesión de estas ayudas, que se cobraban de una vez, por meses o por semestres, se utilizó en algunas ocasiones para evitar incrementar el salario de los artífices reales. Ante la petición de aumento de sueldo, el Rey concedía una ayuda evitando así la subida salarial, como sucedió en junio de 1626 con Juan de Herrera, quien elevaba un memorial al Rey diciendo que no solo se hallaba en gran necesidad, sin tener para dar “estado a una hija doncella”, sino que en los viajes que había realizado a las diferentes obras reales había gastado gran cantidad de dinero de su bolsillo. Pedía por tanto se le aumentase el sueldo que cobraba. El Rey, ante el informe de la Junta le concedió seiscientos reales de ayuda de costa de una vez por los viajes, dejando en suspenso el aumento de salario²⁶.

Otra práctica bastante extendida era solicitar la merced de cambiar la cantidad adeudada por una ración diaria y vitalicia. En septiembre de 1628, Velázquez pedía y conseguía se le diese una ración por la despensa, de doce reales diarios, a cambio de perdonar el dinero que se le estaba adeudando. En el documento se hacía constar que “esta merced no fue por razón del asiento de pintor de cámara [...] sino en satisfacción de lo que se le debía de sus obras y gajes para el servicio de S.M.”²⁷. Por el mismo concepto, en junio de 1671, la viuda de Sebastián de Herrera renunciaba a los gajes de Pintor de Cámara que había heredado

²² A.P. Expediente Personal de Juan Bautista de la Cotera, C^a 260/14

²³ A.P. Expediente personal de Luisa Roldán, C^a 914/29. Ver además GARCÍA OLLOQUI, María Victoria, *La Roldana, escultora de cámara*, Madrid, [Diputación Provincial de Sevilla], 1977 y CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Los artífices...”, pp. 47-77

²⁴ A.P. Expediente personal de Claudio Coello, C^a 242/15

²⁵ A.G.S. Casas y sitios reales, Leg. 341, fol. 54. Ver además GARCÍA MORALES, María Victoria, *El oficio de construir: origen de profesiones el aparejador en el siglo XVII*, Madrid, Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1990, p. 131

²⁶ A.G.S. Casas y sitios reales, Leg. 307, fol. 84

²⁷ A.P. Expediente personal de Diego Velázquez, C^a 1084/9. Recogido también por VALDOVINOS, José Manuel, “Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV”, *Anales de Historia del Arte*, (Madrid), 18, (2008), pp. 111-139

de su marido a cambio de una ración, con el compromiso de que sus herederos y sucesores renunciarían igualmente a ellos y no podrían volver a solicitarlos. La Junta de Obras y Bosques valoró la petición e informó que había recibido los gajes de su marido solo dos meses antes y dado el poco tiempo que Sebastián Herrera había servido la plaza, mostraba su disconformidad con la concesión de esta merced. De nada sirvió el informe de la Junta ya que la Reina accedió a lo que pedía²⁸.

Otra de las asistencias que los artífices recibían era los llamados lutos, mercedes que se daban por la muerte de algún miembro de la familia real. Estos lutos o juros eran una especie de pensión o censo sobre las rentas reales, sacándose el dinero para pagarlas del arca de las tres llaves. Dependiendo de los cargos que los criados ocupasen, recibían una cantidad completa o una más reducida conocida como medios lutos. Así, en agosto de 1632, se le libró a Juan Gómez de Mora, Maestro Mayor de las Obras Reales, la cantidad de 198 reales por los lutos del “señor infante Carlos”²⁹. Años más tarde, en 1687, el pintor de cámara Claudio Coello solicitaba se le pagasen los lutos correspondientes por la muerte de la emperatriz Leonor³⁰. Si el artífice ocupaba varios cargos palatinos, recibía esta merced por cada uno de ellos, tal como se desprende de un documento fechado en mayo de 1673. En él, algunos artífices que servían en diferentes puestos solicitaban se les pagasen los medios lutos que se les adeudaban, ya que, pese a haber cobrado lutos por un cargo, no se les abonaban por el otro. La Junta de Obras y Bosques solicitó un informe al Veedor y Contador de las Obras Reales quien, tras consultar con sus libros, indicó que siempre se les habían “dado lutos a los criados domésticos de las dos casas” y medios lutos a todos los oficiales reales. Señalaba que, al Maestro Mayor, por ser también Ayuda de la Furriera y trabajar de forma extraordinaria en los túmulos que se hacían para las honras fúnebres, se le pagaban lutos y medios lutos por ambos cargos³¹.

Estos lutos, por lo general, eran abonados en dinero, aunque era corriente que algunos de los criados reales, dependiendo de sus cargos, obtuvieran otra serie de dádivas relacionadas con el difunto. Entre ellos se encontraba el Tapicero Mayor quien, además de una cantidad, recibía algún objeto que hubiese pertenecido al fallecido³². En un documento fechado en noviembre de 1662, se informaba que el Tapicero Mayor de la Reina, Francisco Isidro de Colmenares, recibió en 1656 la cama en la que murió la infanta doña María Ambrosia y tres años más tarde se le dio la cama cuna en que murió el infante don Fernando Thomé. Ahora, tras la muerte del príncipe Felipe Próspero, solicitaba no solo la cama en la que murió sino también los cuatro cofres que “sirven de lecho a la dicha cama con sus encaxes a las esquinas”³³.

²⁸ A.P. Junta de Obras y Bosques, Ref. 29, fol. 321v.

²⁹ A.P. Reinado de Felipe IV, leg. 2916, fol. 635

³⁰ A.P. Expediente personal de Claudio Coello, C^a 242/15

³¹ A.G.S. Casas y sitios reales, Leg. 316, fol. 66

³² CRUZ YÁBAR, María Teresa, *La tapicería en Madrid, 1570-1640*, Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1996, p. 146.

³³ A. P. Reinado de Felipe IV, Leg. 2921, Real casa de la Reina 1659-1665

También eran importantes las sumas que la Corona desembolsaba para dar ayudas a los criados que hubiesen quedado imposibilitados para ejercer su profesión mientras trabajaban en los encargos reales. En agosto de 1612 el platero Luis de Lopechea solicitaba una ayuda de ocho reales para su sustento, ya que había quedado inválido después de haber estado trabajando durante cinco años dorando las esculturas de bronce que estaba haciendo Jacome de Trezzo. La solicitud venía avalada por un informe de Martín Pardo dorador de las obras de bronce que se estaban haciendo para el Monasterio de El Escorial en el que se señalaba que dicho platero había “quedado tan maltratado del azogue que no es hombre para trabajar ni ganar de comer”³⁴.

Además de ayudas monetarias existían las mercedes en especie, siendo una de las más cotizadas las raciones que se daban de la despensa real. Así el 18 de septiembre de 1628 se le hizo merced a Diego Velázquez, Pintor de Cámara “de que se le de por la despensa ración cada día en especie como la tienen los Barberos de cámara”³⁵. Ante la petición que hacía el relojero Antonio Mateo, hijo del artífice del mismo nombre, de una ración de la despensa, el Bureo, en 5 de octubre de 1652, señalaba “que el oficio de relojero ni otros de manos no tienen ración” aunque los servicios de dicho artífice bien podían ser recompensados concediéndole lo que pedía. Se continuaba así con la merced que su padre había gozado desde 1615, en que tomó posesión del cargo³⁶. De igual modo, en 1658 Andrés Cadós solicitaba y obtenía poder pasar la ración que le habían concedido a su mujer Juana de Tobar ya que para poder vivir habían gastado la dote y si él faltase, su mujer quedaría “desamparada y sin medios para sustentarse ella y sus hijos”. El Bureo dio un informe positivo dado el desamparo en que esta mujer podría quedar si su marido muriese ya que “es flamenco y sin hacienda en España”. Se señalaba que, a la hora de pasar las raciones, eran “las mugeres propias el más legítimo paso de ración que se hace en la casa de VMagd”³⁷. También, el 21 de abril de 1693, el pintor de cámara Claudio Coello elevaba un memorial señalando que se encontraba enfermo y con muy pocas esperanzas de vida, dejando a su mujer “con siete hijos y sin medios para mantenerse”. Suplicaba se le concediese pasar a su mujer “el goçe que el tiene en la despensa de mi casa”. El Rey accedió a esta petición “atendiendo los servicios de este criado y piadosos motivos que concurren en esta instancia”³⁸.

Otra de las mercedes más perseguidas fue la obtención del permiso para poner las armas reales en la puerta de las tiendas que muchos de estos artífices tenían. Esto hacía patente que el artífice trabajaba para la Corona por lo que su cotización profesional subía, siendo

³⁴ A.G.S. Casas y sitios reales, Leg. 322, fol. 165

³⁵ A.P. Expediente personal de Diego Velázquez, C^a 1084/9. Ver también CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Oficios y mercedes...”, pp. 111-139

³⁶ A.P. Expediente personal de Antonio Mateo, C^a 653/6

³⁷ A.P. Expediente personal de Andrés Cadós, C^a 531/10

³⁸ A.P. Expediente personal de Claudio Coello, C^a 242/15

mayor el número de encargos de particulares³⁹. Podía darse también el caso de solicitudes de favores personales como la exención del pago del impuesto por ser extranjero, que pidió y obtuvo el dorador Claudio Tibot en agosto de 1640 o la concesión del título de examinador “en su arte perpetuo, en lo tocante a la obra lisa de ebano y nogal y la carpintería”, como lo solicitó el ebanista Juan Sutil Cornejo ese mismo año⁴⁰. Algunos consiguieron además no pagar alcábala de todo aquello que se gastase en servicio de los Monarcas, no poder ser llamado a quintas o no tener sobre ellos ningún poder el gremio al que perteneciesen⁴¹.

Sin duda, otro de los beneficios más valorados fue el de gozar de médico y botica, merced que iba unida a algunos de los cargos palatinos y aparecía mencionada en sus nombramientos. Pintores como Bartolomé Carducho, Fabrizio Castelo o Diego Velázquez⁴², el escultor Juan Bautista Morelli, los entalladores Miguel Sardinero y Juan Fernández Santín, el platero Juan Bautista Ricci o el arquitecto José Caudí pueden ser contados entre los que recibieron este favor real. Aunque sin lugar a dudas uno de los beneficios más buscados fue el de disfrutar de casa de Aposento⁴³. Esta merced solía ir unida a ciertos cargos y ya se especificaba en el nombramiento que el futuro criado real gozaría de “casa de aposento, médico y botica” tal como se detalla en los nombramientos del platero Juan Bautista Ricci⁴⁴, el escultor Juan Bautista Morelli⁴⁵ o el entallador Miguel Sardinero⁴⁶ entre otros. Esta merced también se daba por lo general a los criados reales de número, en pago a sus servicios. Una vez nombrados, recibían del Grefier una certificación en la que se hacía constar su nominación, su antigüedad y las mercedes que dicho cargo llevaba anejas. Dicha certificación era entregada a la Junta de Aposento y ésta proveía la vivienda. En algunos casos, la petición pasaba posteriormente al Monarca con los informes pertinentes, para que diese su última orden⁴⁷. El artífice podía ocupar de forma gratuita una de las muchas viviendas pertenecientes a la Corona, bien por haber sido construidas a cargo de las arcas reales o por tratarse de “la tercia parte de las cassas de malicia y de incómoda partición”⁴⁸, que no gozaban de la exención de huésped de aposento. Esta exención, concedida por el Monarca, podía tener un tiempo limitado o ser perpetua, como se desprende de la solicitud que Juan Gómez de Mora hizo al Rey en nombre de los vecinos de la Plaza Mayor⁴⁹. Su concesión estaba regulada por la

³⁹ A.P. Expediente personal de Guillermo Reinaldo, C^a 873/19

⁴⁰ A.G.S. Casas y sitios reales, Leg. 310, fol. 168

⁴¹ A.G.S. Casas y sitios reales, leg. 319, fol. 373

⁴² CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Oficios y mercedes...”, p. 111-139

⁴³ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Oficios y mercedes...”, p. 111-139

⁴⁴ A.P. Expediente personal de Juan Bautista Ricci, C^a 878/38

⁴⁵ A.P. Expediente personal de Juan Bautista Morelli, C^a 712/5

⁴⁶ A.P. Expediente personal de Miguel Sardinero, C^a 948/29

⁴⁷ A.P. Reinado de Felipe IV, leg. 2916

⁴⁸ A.P. Reinado de Felipe IV, leg. 2916

⁴⁹ A.G.S. Casas y sitios reales, Leg. 332, fol. 37

Junta de Aposento, teniendo los Aposentadores la obligación de “aposentar nros. Ministros y criados por sus antigüedades proveyendo las casas”⁵⁰. Igualmente debían vigilar para que los criados a los que se les concedía dicha merced no hiciesen mal uso de la vivienda, ni la alquilaran a su vez, ni recibieran dinero por ella.

En otras ocasiones, al no recibir casa en donde aposentarse, los artistas solicitaban una ayuda monetaria para poder alquilar una vivienda. Así, en julio de 1612, el arquitecto Juan Gómez de Mora solicitaba se le diese un dinero para poder alquilar un sitio donde vivir cercano al Alcázar, ya que, al no habersele dado una vivienda real, su casa se encontraba muy lejos de palacio con los inconvenientes que esto tenía para el servicio real⁵¹. Desconocemos si en ese momento su petición fue aceptada, aunque si sabemos que tres años más tarde, en enero de 1615, se le concedieron “por sus días y los de su muger” vivir en unas casas situadas frente a la Casa del Tesoro, en la “cassa donde se leen las mathemáticas”⁵². Tal vez fue esta una de las mercedes que más problemas y quebraderos de cabeza dio a la Hacienda Real ya que los artífices negociaban con las viviendas en su propio beneficio logrando incluso poder pasarlas a algunos de sus familiares tras su muerte. El hecho de que Juan Gómez de Mora consiguiera antes de morir se le prorrogase la merced de casa de aposento “por la vida de su nieto D. Antonio Melgarejo Ponce”⁵³, supuso un verdadero problema ya que a esta concesión se oponía Juan Caxa, hijo de la segunda mujer del pintor⁵⁴.

Como hemos ido señalando, la inmensa mayoría de los artífices intentaron dejar a su familia en una buena posición económica, por lo que antes de morir solicitaban al Rey se les concediese pasar el cargo, el sueldo o las mercedes de las que gozaba a alguno de sus familiares directos, con el fin de poder remediar de algún modo el desamparo en el que podía quedar la familia tras su fallecimiento. En otros casos, a la muerte del titular, sus familiares más cercanos solicitaban seguir recibiendo la pensión o el salario del fallecido. Si el Rey accedía a ello, el cargo quedaba vacante pero no así el salario. De este modo, si la plaza volvía a ocuparse, se podía recurrir al nombramiento del nuevo artífice ad honorem, cosa que no planteaba ningún problema, aunque de no ser así, el nuevo artista nombrado recibiría una cantidad por los gajes que le correspondían a dicha plaza. En ese momento la Real Hacienda desembolsaba dos cantidades por un solo cargo. Por este motivo, durante todo el siglo fueron muy numerosas las llamadas de atención que la Junta de Obras y Bosques y el Bureo hicieron para frenar estas mercedes con escasos resultados⁵⁵.

⁵⁰ A.P. Sección Administrativa, leg. 877, fol. 593. Sobre la Junta de Aposento ver CONTEL BAREA, Concepción: “La Junta de Aposento: sus documentos en el Archivo Histórico Nacional”, (Madrid), *Fuentes de la historia de Madrid: Archivo Histórico nacional y Centro Regional de Archivos*, (1992), pp.11-53

⁵¹ A.G.S. Casas y sitios reales, Leg. 306, fol. 244

⁵² A.P. Cédulas reales, tomo XI, fol. 414 vº. Ver también TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, p. 106

⁵³ A.P. Cédulas reales, tomo XIV, fol. 201vº., Ver también TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectura madrileña...*, p. 150

⁵⁴ A.G.S. Casas y sitios reales. Leg. 618, fol. 303

⁵⁵ A.G.S. Casas y sitios reales, Leg. 315, fol. 452

Sin embargo, el mayor problema lo planteaban las viudas, quienes solicitaban un auxilio para solventar la extrema necesidad y pobreza en la que habían quedado a la muerte de sus maridos. Los documentos expedidos en busca de amparo pueden contarse por cientos y la lista de beneficiarias es infinita, por lo que se intentó poner freno proclamando nuevas leyes y ordenanzas. Poco o nada llegó a conseguirse con ello ya que a cada cambio que se intentaba, una nube de críticas y súplicas llegaba a la Administración Real. En estos casos el Monarca accedía a las peticiones, concediendo una cantidad de una vez, una pensión que podía ser vitalicia o por un periodo de tiempo determinado y en algunos casos las dos cosas a la vez. Esta merced se les prorrogaría de por vida perdiéndola si la viuda volvía a casarse⁵⁶. Casilda de Fuentes, viuda del pintor Patricio Caxés, el 20 de agosto de 1612, elevaba una solicitud de ayuda en la que añadía que ya existían precedentes, ya que dicha merced se había hecho con otras viudas de criados reales que habían servido incluso menos tiempo que su marido. Señalaba que había quedado “muy pobre y cargada de ocho hijos e hijas” y puesto que a su hijo Eugenio se le había concedido la plaza de su padre con un salario de 50 ducados, era de ley que a ella se le diese el resto de los gajes de la plaza “para ayuda a su sustento y al de los dhos. sus hijos”⁵⁷.

También Catalina Pérez, viuda de Pedro de Mazuecos solicitaba en 1610 el salario de su marido como Aparejador del Alcázar, señalando que tenía dos hijas doncellas a las que no podía mantener dada su extrema pobreza. El Rey solicitó informes y tras estudiarlos, decidió concederle a cambio de los referidos gajes “tres Rs. al día por su vida [...] y 200 dcs. de ayuda de costa por una vez”⁵⁸. De igual modo procedía Francisca de Leruela, viuda de Sebastián de Herrera, Maestro Mayor de las Obras Reales, a quien el 28 de abril de 1671 el Rey concedía “los gaxes que gozava su marido” como Pintor Real de su Casa⁵⁹. El 23 de junio se ponía en conocimiento de la Junta de Obras y Bosques la concesión de esta merced para que la citada cantidad se le abonase “por vía de limosna respecto de la grande necesidad con que ha quedado”⁶⁰. También recibió ayuda Isabel Muñoz, viuda del dorador Simón López quien, en 1659, solicitaba ayuda al Rey ya que al no poder pagar las deudas que dejó su marido, los acreedores le habían vendido una casa que tenía. Pedía alguna renta o ayuda para poder mantenerse como se había hecho con algunas viudas de otros criados de S.M.⁶¹.

En numerosas ocasiones, la edad de la demandante era garantía de que la merced no duraría mucho tiempo, por lo que la Hacienda Real se vería beneficiada accediendo a la petición que se hacía. Así sucedió en mayo de 1700 con Ángela de Robles, viuda del pintor y arquitecto Francisco de Herrera el mozo, quien pedía una ayuda vitalicia que permutaría por la deuda que con ella se tenía por obras impagadas a su marido. La Junta informó de forma

⁵⁶ A.P. Sección administrativa, Leg. 365, octubre 1671

⁵⁷ A.G.S. Casas y sitios reales, leg. 325, fol. 32

⁵⁸ A.G.S. Casas y sitios reales, leg. 323, fol. 423

⁵⁹ A.G.S. Casas y sitios reales, leg. 315, fol. 452

⁶⁰ A.G.S. Casas y sitios reales, leg. 315, fol. 450

⁶¹ A.P. Expediente personal de Simón Lopez, C⁸ 558/20

favorable ya que señalaba que por “su crecida edad nunca podrá extinguir la deuda de que haze donación”. Ante este informe, el Rey dio su conformidad⁶².

Como ya hemos visto la magnanimidad real chocaba en numerosas ocasiones con la falta de dinero, por lo que los encargados de las cuentas del Alcázar alertaban continuamente sobre el grave problema económico que esto suponía. En diciembre de 1627, María Jiménez, viuda del Aparejador del Rey, Juan de Herrera, pedía una ayuda debido a la gran necesidad en la que habían quedado ella y su hija. Ante esta petición, se realizó un estudio de los trabajos que había hecho dicho artífice solicitándose un control de los gastos, ya que existían problemas de liquidez en la Real Hacienda. Se requería a todos los ministros de los Alcázares, Casas y Bosques Reales enviasen una relación de las últimas pensiones y ayudas de costa que se habían dado en los últimos tres años para hacer un cómputo total del dinero anual que se gastaba en mercedes y ayudas. Se hacía constar además en dicho documento el aumento tan considerable que había habido de pensiones destinadas a los criados reales y a sus familiares, aunque también se establecía que todas estas mercedes eran necesarias dado el poco salario que algunos artífices recibían y la pobreza en la que muchos vivían⁶³. Fueron también muy numerosas las veces en las que el Bureo y la Junta de Obras y Bosques recomendaron seguir tal como estaban las cosas, ya que un cambio supondría un “mayor desconsuelo” para todos aquellos que se beneficiaban de la Real Hacienda⁶⁴.

El 5 de febrero de 1652, el Contralor hacía saber al Bureo que era imposible poder pagar la ración que el Rey había concedido a Andrés Cadós por falta de dinero. El Bureo a su vez hizo saber al Monarca que si no daba orden al Presidente de Hacienda para que aumentase en cien ducados la consignación no podría hacerse efectiva dicha merced ya que “de otra manera faltara para los que oy están goçando, como el contralor lo a insinuado”. El Rey dio su orden para que se aumentasen los 100 ducados⁶⁵. En 1691 el bordador Antonio García de la Fuente solicitó el cargo de Veedor de vianda en consideración a los trabajos que había realizado su padre para la Corona. En este caso también se hizo constar que si se concedía esta merced sería imposible atender el resto de las ya concedidas⁶⁶. En otros casos, los menos numerosos, era el propio Monarca quien, consciente del elevado número de favores concedidos, rechazaba las ayudas que la Junta de Obras y Bosques le aconsejaba dar, indicando que “esto de dar raciones tiene inconvenientes”⁶⁷. En julio de 1642 la Junta solicitó se le concediera una ayuda al ebanista Juan Sutil Cornejo, en pago por la obra que había realizado en limpiar y reparar ciertos relicarios. El Rey sin embargo denegó la solicitada ayuda⁶⁸.

⁶² A.G.S. Casas y sitios reales, leg. 320, fol. 290

⁶³ A.G.S. Casas y sitios reales, leg. 307, fol. 33

⁶⁴ A.P. Sección administrativa, Leg. 365, mayo 1638

⁶⁵ A.P. Expediente personal de Andrés Cadós, C^a 531/10

⁶⁶ A.P. Sección de Obras y Bosques, ref. 168, pág. 9

⁶⁷ A.G.S. Casas y sitios reales, leg. 310, fol. 316

⁶⁸ A.G.S. Casas y sitios reales, Leg. 310, fol. 316. También recogido por MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “Arte y artistas del siglo XVII en la Corte”, *Archivo Español de Arte*, (Madrid), XXXI, (1958), pp. 125-14

De igual modo, en septiembre de 1628 Lucrecia Caxés, hija del pintor Patricio Caxés, solicitaba se le concediesen los dos reales diarios que se le daban a su madre ya que ésta había fallecido y ella había quedado “doncella y sin remedio de amparo ninguno”. Se informó al Monarca que esta merced que solicitaba no era ninguna novedad ya que anteriormente se hizo con las hijas de Carducho. El Rey sin embargo no debió concedérselo ya que el 20 de mayo de 1630 volvía a solicitar la citada cantidad⁶⁹.

Conscientes del despilfarro que suponía la concesión de tan elevado número de ayudas, se dieron durante todo el siglo una serie de normas para regular y controlar las peticiones. Casi al finalizar el siglo, la Junta de Obras y Bosques solicitaba un informe con el nombre de los pintores que habían ocupado la plaza de Pintor del Rey y cuales habían sido las mercedes que sus familiares habían recibido. En un documento fechado el 14 de diciembre de 1693 se enumeraban los pintores que habían servido esta plaza entre los que se encontraban Juan Carreño, Dionisio Mantuano, Francisco de Herrera y Francisco Rizzi. A la muerte de estos, entraron al servicio real Claudio Coello e Isidro Arredondo. Se indicaba que a las viudas ni a los herederos “de los que bienen nombrados no consta [...] que S.M. los aya hecho merced alguna”⁷⁰. Este documento es una muestra clara de la desorganización existente en el Alcázar ya que en él queda bien claro que ninguna de las viudas de los artífices nombrados recibió alguna ayuda real, sin embargo, nos consta que la viuda de Carreño recibió una ayuda, así como la de Claudio Coello, meses antes de que se hiciese este informe.

Durante todo el siglo existieron graves problemas de solvencia que intentaron remediarse varias veces y de diferentes formas, con resultados prácticamente nulos. Cualquier iniciativa que supusiese un ahorro para las arcas reales fue aceptada de buen grado. En algunos casos fueron los propios artífices los que renunciaron a algún cargo o merced tal como sucedió con Alonso Carbonel en 1630. En este documento, el citado arquitecto recibía 150 fanegas de cebada a cobrar en tres años por varias cosas, entre ellas el haber desagregado el oficio de Maestro Mayor de Uclés de su oficio de Aparejador, perdiendo así los 250 ducados anuales que este cargo llevaba aparejados. Según se señalaba era este un cargo que siempre habían desempeñado “los aparejadores mayores sus antecesores”⁷¹.

En resumen podemos decir que fueron cuantiosos los artífices que pasaron a engrosar las nóminas del Alcázar, buscando todos ellos no solo reconocimiento artístico sino también una mejora en su forma de vida. Hemos procurado no centrar este artículo en la figura de Diego Velázquez ya que fue, sin lugar a dudas, el artista que más beneficios obtuvo de la Corona como bien dejó documentado el profesor Cruz Valdovinos⁷². También hemos dejado fuera, por merecer un artículo aparte, una de las mercedes que más solicitaron los artífices palaciegos, el conseguir un cargo para sus familiares o el pasar su plaza a sus hijos,

⁶⁹ A.G.S. Casas y sitios reales, leg. 328, fol. 392

⁷⁰ A.G.S. Casas y sitios reales, Leg. 320, fol. 47

⁷¹ A.G.S. Casas y sitios reales, leg. 308, fol. 55

⁷² VALDOVINOS, José Manuel, “Oficios y mercedes...”, pp. 111-139

uernos o sobrinos para que la sirvieran o como dote en el caso de las hijas casaderas. Esta fue una de las actividades más extendidas durante el siglo XVII por lo que no es difícil encontrar verdaderas sagas familiares que coparon algunos de los oficios palatinos del Alcázar. Pese a las numerosas llamadas de atención por parte de la Hacienda Real y las diferentes tentativas de poner orden en el caos reinante desde el punto de vista administrativo, los Reyes durante todo el siglo concedieron infinidad de mercedes, prebendas, dádivas y favores a los servidores reales y a sus familiares directos e indirectos, que mermaron la ya exigua liquidez de las arcas reales.

ARQUITECTURA FUNERARIA EFÍMERA DEL SIGLO XVIII: LOS TÚMULOS REALES DE JUAN BAUTISTA SAQUETI.

Ascensión González Serrano, *Doctora en Historia del Arte*
ascension.gonzalez@gmail.com

Las honras fúnebres han formado parte de la liturgia romana desde los primeros tiempos del cristianismo hasta el día de hoy. El funeral exterioriza, mediante símbolos, los sentimientos humanos del pesar por la muerte y de la esperanza en la vida eterna. Cuando las exequias se celebran “*praesente corpore*”, esto es con el féretro dentro de la iglesia, el objeto material del rito es el propio cadáver depositado en un monumento o catafalco fabricado al efecto en la nave principal. Según el rito romano vigente hasta la reforma litúrgica posterior a la celebración del concilio Vaticano II (1962-1965), si el difunto era seglar, incluido el Rey, la cabeza debía situarse hacia la nave. El cadáver de los sacerdotes tenía posición contraria, la cabeza hacia el altar. Las exequias de un Rey o una Reina se celebraban con la solemnidad que exigía, además, la etiqueta de la propia Corte¹. El dato es relevante a efecto de la colocación de las insignias reales en el catafalco.²

Durante el siglo XVIII en Madrid se sucedieron tres periodos importantes donde las competencias para la preparación de las exequias de los Reyes recayeron en los tres arquitectos que ostentaron los dos cargos de Arquitecto Mayor tanto en la Villa como en la Corte: Teodoro Ardemans, Juan Bautista Saqueti y Juan de Villanueva. Otros dos arquitectos importantes que precedieron y siguieron en Madrid a Juan Bautista Saqueti lo fueron solo de la Villa, Pedro de Ribera y Ventura Rodríguez. El Archivo de Palacio conserva un plano del Arquitecto Teodoro Ardemans del año 1712 que describe con precisión la instalación de las arquitecturas efímeras para funciones y honras de las personas Reales³.

¹ El proceso de las honras fúnebres en general, libros que se imprimían para estos acontecimientos etc., está tratado ampliamente por SOTO CABA, Victoria, *Los catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991. Sobre los túmulos de Juan Bautista Saqueti, GONZALEZ SERRANO, Ascensión, *Juan Bautista Saqueti. Arquitecto Mayor del Rey y Maestro Mayor de la Villa de Madrid y sus Fuentes*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001. Los precedentes de las exequias reales, notablemente en Aragón, están descritos por SABATÉ, Flocel, *Lo senyor rei és mort*, Lérida, 1994.

² Hasta la reforma de la liturgia emprendida en la Iglesia católica por el concilio Vaticano II, en la década de 1960, el ritual de difuntos no se había modificado desde el siglo XVI. La descripción de este ritual puede verse en AZCÁRATE, Andrés, *La flor de la Liturgia*, Buenos Aires, 1932.

³ Planta de la Iglesia de la Encarnación. Madrid, Archivo General de Palacio AGP, Sección Plan y Dib. nº 2661, publicado por BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, “El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII” en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte cortesano del siglo XVIII*, Catálogo de la Exposición, Aranjuez, 1987, pp. 276 ss.

Como Maestro Mayor de obras desde finales de los años treinta hasta mediados de los sesenta, Juan Bautista Saqueti fue el responsable de organizar las honras fúnebres en la Corte y en la Villa de Madrid con el boato exigido. Durante su mandato se sucedieron las siguientes defunciones de personas reales: la reina Mariana de Neoburgo, el rey Felipe V, el rey Juan V de Portugal y su esposa María Ana Josefa, la de su hija Bárbara de Braganza, el rey Fernando VI y María Amalia de Sajonia. Antes de su venida a España en 1736 ya había participado Juan Bautista Saqueti en obras de arquitectura efímera de carácter funerario.⁴ Al llegar a España Saqueti tiene, por tanto, una experiencia en el campo de las arquitecturas fingidas del último período barroco.

El procedimiento para la celebración de las exequias en la Corte de Madrid era el siguiente: todas las órdenes relativas a los preparativos de las exequias provenían del Rey a través del Mayordomo Mayor. La Junta de Obras y Bosques corría con la supervisión y los gastos. El Arquitecto Real diseñaba el túmulo e imponía las condiciones para su construcción. Posteriormente se subastaba la ejecución al mejor postor de los maestros de obras, ensambladores etc.

Exequias de la Reina Viuda Mariana de Neoburgo

La Reina Mariana de Neoburgo, viuda del rey Carlos II, murió el 16 de julio de 1740. El 6 del mes siguiente el Rey dio la orden para que se celebrasen las honras fúnebres. El 6 de octubre del mismo año Juan Bautista Saqueti presentó los dibujos, planta y alzado, para el túmulo que había de construirse en la iglesia del convento de la Encarnación⁵. El 30 de enero del año siguiente, 1741, la Junta de Obras y Bosques publicó el proceso que había de seguirse.⁶

Aunque no podemos contar, tristemente, con los dibujos de Saqueti para esta ceremonia, nos queda la descripción que de ellos se hace en las cuentas de lo que costó cada parte de un total 193.096 reales que importaron los servicios por las honras fúnebres de la reina.⁷

⁴ Nos consta realizó en Turín trabajos para las honras fúnebres de Maria Angela Caterina de Saboya Carignano, también conocida como Princesa Este-Carignan, celebradas en la catedral de Turín en septiembre de 1722, de la Reina Anne de Orleans en 1728, de Víctor Amadeo II de Saboya en 1732 y de la Reina Polixena en 1735. Véase ROVERE, Lorenzo, VIALE, Vittorio, BRINCKMANN Albert Erich, *Filippo Juvarra*, Turín-Milán, 1937, p. 105-106; citado por BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, p. 582.

⁵ Madrid, Archivo General de Palacio AGP, Sección Hist. C^a. 77, 6 de octubre de 1740.

⁶ AGP, Sección Hist. C^a. 77, 31 de enero de 1741.

⁷ ALLO MANERO, M. A., "El canto del cisne del Barroco efímero madrileño", en *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Catálogo de la Exposición, 2002, p. 296.

Exequias por el rey Felipe V

El túmulo que realizó Saqueti para la iglesia de la Encarnación con motivo del fallecimiento del rey Felipe V en 1746 aportó un nuevo concepto escenográfico.⁸ Afortunadamente se ha conservado en la Biblioteca Nacional un dibujo espléndido bien conocido de Saqueti. El túmulo proyectado está conformado por tres cuerpos superpuestos: una planta baja octogonal desde donde parten unas escaleras, protegidas por barandillas abalaustradas; planta media donde se halla el túmulo con los atributos reales sobre cojín, compuesta por columnas pareadas de orden jónico que sostienen una cornisa circular, las cuales dan paso a una estructura de tornapuntas que sostienen airesamente el aro de una gran corona real cuyos adornos sostienen una esfera, a modo de macolla, donde está fijada una cruz de brazos trilobulados. La estructura y decoración de este tercer cuerpo imita los trabajos propios de la platería.⁹

Tanto en el catafalco como en toda la iglesia, hay una decoración profusa en elementos macabros, con calaveras y esqueletos, y una gran abundancia de candeleros con velas, los relojes de arena, símbolo de lo efímero del tiempo, "*tempus fugit*", etc. La originalidad de Saqueti consiste en incorporar el sistema circular y aligerar los elementos tradicionales de cornucopias, óvalos, etc., que dificultaban la realización de las ceremonias religiosas y la escucha de las oraciones fúnebres y los elogios del difunto. Por encima de todo nos parece muy destacable la idea de la corona real como remate, tanto por el simbolismo como por la ligereza arquitectónica que proporciona al túmulo. También los candeleros rematan en coronas reales, símbolos quizá de las que llevarían sus hijos Luis I y Fernando VI. El monto total que se pagó por la cuenta de las obras reales fue de 156.000 reales, o, según Victoria Soto, 219.592 reales de vellón¹⁰. ([ILUSTRACIÓN 1]).

Exequias por el Rey Juan V de Portugal.

a) Honras fúnebres en la Corte

El 31 de Julio de 1750 murió el Rey Juan V de Portugal padre de la Reina de España Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI. En la Corte española inmediatamente se pone

⁸ BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano...*, p.674, lám. XCIV-A; DE LA PLAZA, Francisco José, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, p. 27, lám II, 4. Véase la reproducción de la estampa del catafalco diseñado por Saqueti, copiado por Ventura Rodríguez dos años después y grabado por Juan Bernabé Palomino, SOTO CABA, Victoria, *Los catafalcos...*, p. 289; ALLO MANERO, María Adelaida, "El canto del cisne...", p. 296; GONZALEZ SERRANO, Ascensión, *Juan Bautista Saqueti...*

⁹ Conviene recordar que tanto Juan Bautista Saqueti y su familia, como también Felipe Juarra, según recogí en mi tesis doctoral citada, fue platero y en este arte se inició siendo muy joven.

¹⁰ ALLO MANERO, María Adelaida, "El canto del cisne...", p. 296, y SOTO CABA, Victoria, "Ceremonia, Arte y poder...", p. 220; *Los catafalcos...*, p. 292.

en marcha la maquinaria burocrática para los preparativos de los funerales regios.¹¹ Quieren los Reyes que sea la Iglesia de la Encarnación el lugar para las pompas fúnebres. Juan Bautista Saqueti realizó dos dibujos, pues el Rey insistía en que quería dar la mayor solemnidad como la que obtuvieron los funerales de Luis XIV.¹² No hemos encontrado dichos dibujos¹³, pero sí amplia documentación donde podemos apreciar, una vez más, la minuciosidad con que el Arquitecto Mayor propone la construcción del túmulo y adornos de la Iglesia¹⁴. El 6 de Octubre de 1750 Juan Bautista Saqueti dio las instrucciones pertinentes para su realización¹⁵.

Según la tradición, las honras fúnebres debían llevarse a efecto en la Iglesia del convento de la Encarnación, como hemos indicado. Saqueti pormenoriza todo en sus instrucciones, lo cual nos permite interpretar que el proyecto del túmulo del Rey Juan V de Portugal sigue en líneas generales la estructura del realizado para el de Felipe V en 1746. El túmulo se instalaría delante del altar mayor. Debía consistir básicamente en un templete abierto de tres cuerpos. El primero de ellos sería un pedestal ochavado. El segundo y principal, cuerpo central para alojar el féretro o túmulo propiamente dicho, un armazón interior de madera revestido de columnas y pilastras, con capiteles del segundo orden, es decir jónico, que sostendrían el arquitrabe, friso y cornisa. Por último, un remate circular sustenta mediante tornapuntas la cúpula. Todo ello iba adornado con cartelas, medalla frontal con el retrato del Rey, jeroglíficos, y rodeado de candelabros con sus mecheros de hierro y velas correspondientes. Se guarnece con telas negras al exterior y blancas por el interior. Además, debían de colocarse ocho estatuas que representarían las Provincias con sus escudos, o jeroglíficos; y otras cuatro, como símbolo de las Virtudes, también con sus jeroglíficos. Para el remate

¹¹ Con el fin de celebrar dignamente los funerales del Rey Juan V, su yerno Fernando VI dio órdenes al Marqués del Villar, Secretario del Despacho Universal de Gracia y Justicia, para que se iniciasen los trámites para la construcción de la capilla ardiente. Éste trasladó la orden recibida al Marqués de Villafraña, Mayordomo Mayor de S.M., el cual, a su vez, la comunicó a Don Pedro Gordillo, Caballero de la Orden de Alcántara del Consejo de S. M., Intendente de Extremadura, Contralor, Grefier General de Casas reales Capilla y Cámara. Realizado el proyecto de capilla ardiente por el Maestro Mayor, la contratación de la obra se efectuaría ante Don Agustín Beleña y Acosta, escribano de la Real Casa del Rey y del número de la Villa de Madrid, quien daría fe y llevaría el control de los pregones. AGP, Real Casa, Sección Judicial, C^a. 280, 1750.

¹² SOTO CABA, Victoria, "Ceremonia, Arte y poder...", p. 220.

¹³ Nos hemos permitido solicitar a nuestro generoso amigo D. José Palacios, arquitecto, los dibujos basados en la descripción de los documentos de Saqueti. ([ILUSTRACIONES 2 Y 4]). Agradezco muy de veras su ayuda y colaboración.

¹⁴ La documentación existente sobre el particular es muy interesante desde el punto de vista sociológico del momento porque cuenta pormenorizadamente cómo era la vida de tantos y tantos maestros de obras, escultores y pintores en la mitad del siglo XVIII al describir cómo sucedieron los acontecimientos.

¹⁵ Este amplio escrito lleva por encabezamiento: "Condiciones e Instrucción que deberá observar el maestro que tenga la obligación de ejecutar el túmulo, que para las honras del Sr. Dn Juan V Rey de Portugal (que esté en Gloria) se ha de hacer en el Real Convento de las Señoras de la Encarnación, conforme al dibujo, y dirección del Arquitecto y Mayor de S. M. Don Juan Bautista Saqueti". AGP, Real Casa, Sección Judicial, C^a. 280, 6 de octubre de 1750.

una estatua representaría la Fe, y otras dos, imagen de la Fama y el Tiempo, a los lados del Retrato del Rey Difunto. En total eran 15 las estatuas que habían de realizarse. Debían ser de pasta y estuque, vestidas con paños de lienzo, plateadas y doradas. Ocho representaciones de niños hechas de pasta, plateadas, exhibirían cuatro cartelas de inscripción y armas. El retrato del Rey difunto debía de ser bien pintado “a lo natural”, en forma de medallón en el frente; y, para los otros tres lados, se colocarían medallas con jeroglíficos, armas y cifras con dos colgantes de laurel de relieve en cada una. Sobre el túmulo propiamente dicho, situado en el centro de la cúpula y cobijándolo, había de colocarse el cerco del dosel ochavado, “armado y moldado de madera, asegurándole con ocho cuerdas que, asidas de sus ángulos y clavadas por la media naranja tengan pendiente el dicho dosel, el cual ha de ser de bayeta blanca por lo interior con sus armiños, y en lo exterior de bayeta negra, con sus franjas fingidas, de oro al canto, y sus caídas han de vestir y adornar las pechinas, donde van colocados los escudos de armas que, guarnecidos de ramos de ciprés, serán del mismo modo que los antecedentes; y el dosel que sirve interiormente ha de ser como el antecedente, pero más pequeño”. La escenografía se completaba con los adornos del resto del edificio.¹⁶

Al maestro que obtuviese la adjudicación de la obra de construcción del túmulo, además de observar fielmente las instrucciones del Arquitecto Mayor se le exigirá que contrate a dos maestros de pintura y escultura que sean de gran habilidad y de los mejores, los cuales realizarán su trabajo con la aprobación del referido Maestro Mayor. No se pasa por alto especificar ningún detalle: si hubiese que realizar algún adorno de corta entidad lo hará el maestro encargado, sujeto siempre a las órdenes de aquél, sin otras exigencias. La aceptación de las condiciones incluía también el desarmar y quitar las verjas y barandillas del presbiterio y coro, las celosías de las tribunas, el púlpito (si fuere necesario), el cancel de la puerta principal de la iglesia y, además, poner todos los bancos y barandillas, según se acostumbra en tales funerales, así como el tablado para la Real Capilla de música. Es de su competencia poner y asegurar toda la cera que se diere, así en el túmulo como en todo el adorno interior y exterior, encenderla y apagarla tanto en la víspera como en el día del funeral, para lo cual deberá disponer de personas suficientes, hábiles y quietas, a trechos proporcionados,

¹⁶ Para colocar los adornos en las paredes colaterales del cuerpo de la iglesia y en el presbiterio, había que hacer doce jeroglíficos redondos, como medallas, de tres pies y doce dedos de diámetro, veinte cartones de pasta y sesenta escudos de armas para las pilastras, según el dibujo, armándolo todo de madera por atrás, para su seguridad y con el fin de que pudiera fijarse la iluminación correspondiente. Sobre la puerta principal, en el interior, había que colocar el escudo de Armas de Portugal de diez pies de alto, con su proporción de ancho, asimismo de pasta y de madera, como los antecedentes. Había que hacer, también, de tabla recortada, pintada y dorada, ciento y veinte cornucopias con sus brazos, arandelas y mecheros. El adorno de la cornisa, friso y arquitrabe del templo había de ser de tela de Angulema (lienzo de cáñamo o estopa, que se llama así por venir de esta ciudad francesa), recortada, pintada, dorada y plateada. Del mismo material debían ser las franjas de las bandas, que figurarían en los lunetos de la bóveda y en los entrepaños, donde se colocan los jeroglíficos. Estas bandas han de repetirse por toda la iglesia y han de ser de bayeta negra y amarilla; y en el fondo de las paredes de la iglesia ha de colocarse, dice la Instrucción, “la colgadura destinada para estas funciones”. El exterior de la puerta de entrada también debía llevar su decoración: un escudo de armas, en este caso las de Portugal, y todo semejante al interior. AGP, Real Casa, Sección Judicial, C^a. 280, 6 de octubre de 1750.

prevenidas con bastante agua, cubos, cañas, esponjas y jeringas, y cuanto sea necesario para cuidar no suceda algún incendio con las velas y hachas. Terminado el funeral, el maestro adjudicatario será el encargado de desarmar el catafalco y demás adornos, y dejar la iglesia exactamente como estaba, lo cual ha de certificar el propio Maestro Mayor para que pueda cobrar el último pago. El presupuesto que estipula Saqueti para la ejecución de esta obra es de ochenta y dos mil reales de vellón “poco más o menos”.¹⁷

El 15 de noviembre se traslada la orden de que el Rey ya ha elegido uno de los dos dibujos presentados por el Arquitecto Mayor, y manda que se comience la obra sin demora para celebrar el funeral antes de la Navidad. Esta es una cuestión importante, puesto que cubrir los gastos inherentes a la organización y realización de estas ceremonias se dota económicamente con una nueva partida presupuestaria procedente de la Real Casa, cuyo ejecutor es el Ministro de Hacienda.¹⁸

La contrata de ejecución del túmulo fue pregonada el 16 de noviembre de 1750 durante ocho días, según las condiciones estipuladas por el Arquitecto Mayor¹⁹. A la subasta se presentaron profesores de arquitectura y maestros de toda índole después de muchas vicisitudes, entre ellas el encarcelamiento de uno de los maestros solicitantes, tal como se detalla en los documentos que hemos estudiado²⁰. En efecto, un día antes de la subasta, a las ocho de

¹⁷ AGP, Real Casa, Sección Judicial, C^a. 280, 6 de octubre de 1750.

¹⁸ En esta comunicación que hace el Mayordomo Mayor del Rey, Marqués de Villafranca, hay un matiz que conviene resaltar, a saber, la falta de confianza y el cambio que se opera con respecto a las relaciones con la Junta de Obras y Bosques tradicionalmente competente para estas obras. En efecto, al igual que en las honras por Felipe V, ya no es esta Junta la que debe encargarse de recabar los caudales para hacer los funerales, sino el Marqués de la Ensenada. Deben ser asumidos “sus gastos y disposición por esta Real Casa, quitando por consiguiente a la Junta de Obras y Bosques el manejo que antes tenía sobre estas funciones, de todo lo cual se han pasado los avisos correspondientes al Marqués de la Ensenada para el apronto de caudales de la obra después de rematados los ajustes”, AGP, Real Casa, Sección Judicial, C^a. 280, 15 de noviembre de 1750.

¹⁹ El escribano Agustín de Beleña da fe de que el 18 de noviembre, pasados dos días, no compareció ningún postor. Por recomendación del Mayordomo Mayor, Marqués de Villafranca, Saqueti en calidad de Arquitecto Mayor presenta al tallista y ensamblador Francisco Losada, quien dice que ha servido en casa del Marqués en distintas ocasiones, para poder concursar a la subasta de la obra ante el escribano Beleña. Y lo presenta “con arreglo a las condiciones y advertencias que para ella han precedido, en la inteligencia de que cumplirá con su obligación”. AGP, Real Casa, Sección Judicial, C^a. 280, 16 de noviembre de 1750, 17 de noviembre de 1750, 18 de noviembre de 1750, 20 de noviembre de 1750.

²⁰ He aquí algunos datos relevantes: El 21 de noviembre son cuatro los profesores de arquitectura, Pedro Martinengui, Miguel Jiménez, Silvestre Soria y Pedro Lázaro, los que, unidos, concurren ante el escribano. Al anochecer, Pedro Martinengui Miguel Ximénez Silvestre Soria y Pedro Lázaro, profesores de Arquitectura Escultura y Adornos, ante el escribano, aceptan las condiciones del Maestro Mayor, el importe total de ochenta mil reales y ruegan al mismo tiempo que no se les pida fianza sino no cobrar dinero alguno dado el poco tiempo que queda para realizar la obra, hasta no tener ejecutada media obra. Estaba previsto que el concurso se celebrase el día 26 de noviembre a las 12 de la mañana. El día 24 se avisa del lugar donde se celebrará la subasta, a saber, la casa de Pedro Gordillo, como se hacía cuando

la mañana, Francisco Losada presenta ante el escribano un escrito donde hace una rebaja de quinientos reales dejando el t́mulo en setenta y nueve mil quinientos reales. Llegado el día del remate, 26 de noviembre, concurrieron los siguientes maestros para hacer la puja: "Santiago Altolaquirre, hizo mejora de mil quinientos reales dejándola en setenta y ocho mil. Domingo Martínez, tallista, hizo mejora de tres mil reales dejándola en setenta y cinco mil. Francisco Losada mejoró quinientos reales. Francisco Muñoz, dos mil quinientos. Agustín Corral, dos mil. Francisco Losada mejoró en quinientos. Miguel Jeregui mejoró tres mil. Mateo Medina, tres mil quinientos. Francisco Losada volvió a rebajar doscientos y cincuenta. Domingo Martínez, dos mil Setecientos cincuenta. Silvestre de Soria mejoró quinientos. Miguel Jeregui, otros quinientos. Silvestre de Soria mejoró mil reales. Francisco Losada, quinientos. Domingo Martínez, otros quinientos. Francisco Losada mejoró quinientos. Santiago Altolaquirre, otros quinientos". Terminó adjudicándose la obra a Francisco Losada en cincuenta y cinco mil quinientos reales, quien se obligó a adelantar una fianza de veinte y cinco mil reales de vellón, o dar al día siguiente hipoteca-raíz equivalente. En la subasta pública este maestro había rebajado nada menos que 34.000 reales de los 79.500 que había ofrecido el día anterior. Pasaron dos días y Losada no comparecía para depositar la fianza. El escribano Beleña reclamó²¹. Losada, su compañero Bernardo Mortola y una viuda llamada María Montoya que, según ellos, se había comprometido como fiadora, presentaron los títulos de unas casas pero no pasaron a firmar la escritura. Alegaban que tenían que ir a ver al Mayordomo Mayor, es decir, al Marqués de Villafranca, que le había recomendado. Así, por no haber firmado el adjudicatario de la obra las escrituras antes del 30 de noviembre, el escribano hizo público con fecha 1 de diciembre que la adjudicación quedaba sin efecto. ¿Cómo se iba a construir el t́mulo para antes de Navidad dando gusto al Rey? El 1 de diciembre de 1750 el Arquitecto Mayor pasó, por orden del Marqués de Villafranca, a reconocer los materiales que poseía Francisco Losada para cumplir con su compromiso de fabricar el t́mulo citado. En su casa no halló cosa alguna para realizar este trabajo, pero Losada le condujo a su taller en la calle de la Bola. En él sólo había unas cien tablas y, en opinión de Saqueti, el sitio era insuficiente para construirlo allí. Parece que Losada desapareció y el 2 de diciembre se dio la orden

estos asuntos corrían por cuenta de la Junta de Obras. El escribano actúa en función del Secretario de la Junta de Obras y Bosques, como era tradicional en estos actos. El día 25 el Arquitecto Mayor explica a Pedro Gordillo que "en la valuación por mí hecha para el *capelardente* no van comprendidas las bayetas que para su ornato y de la iglesia se requieran, debiéndose éstas proveer de cuenta de S. M. como se ha practicado en el precedente del Rey Don Felipe V, y sólo es del cargo de los postores hacer la armadura de los doseles y demás que está proyectado, afianzándolo de la conformidad que expresan las condiciones, como asimismo colgar y guarnecer los parajes adonde no alcanzasen los tapiceros del Rey, a cuyo cuidado está el restante colguío del templo". AGP, Real Casa, Sección Judicial, C^a. 280: 21 de noviembre de 1750, 24 de noviembre de 1750, 25 de noviembre de 1750, 26 de noviembre de 1750, 28 de noviembre de 1750, 30 de noviembre de 1750, 1 de diciembre de 1750, 2 de diciembre de 1750, 5 de diciembre de 1750, 29 de diciembre de 1750, 13 de febrero de 1751, 25 de febrero de 1751, 9 de marzo de 1751. Véase GONZALEZ SERRANO, Ascensión, *Juan Bautista Saqueti...*

²¹ Así se dirige Beleña a Gordillo: "Francisco Losada dice le pertenecen una casa en la calle de Leganitos. Describe como las heredó tasadas en 24.545 rs, gravadas con un censo redimible de 15 mil, quedan 7.745 rs líquidos. María de Montoya le pertenecen unas casas en la calle de las Ynfantas, como única hija tasadas en 56.186 rs. por dos censos quedan líquidos 44.768 rs". AGP, Real Casa, Sección Judicial, C^a. 280, sin fecha.

de arresto contra él y embargo de sus bienes: “y pues debe preferirse a todo la puntualidad y firmeza con que debe atenderse a la orden de S. M. para no arriesgar esta obra –escribe Pedro Gordillo al escribano Agustín Beleña–, continuará V. M. en buscar a Losada, para su arresto a disposición del Señor Marqués de Villafranca, embargándole desde luego las madeiras referidas que están en una casa al principio de la calle de la Bola, y lo demás que tenga en la propia. Losada se presenta, al fin, el mismo día 2 de diciembre alegando que entregó a Saqueti el día 1 de diciembre, a las cuatro y media de la tarde, los dibujos y las condiciones del túmulo que tenía en su poder a su compañero Bernardo Mortola, dorador de S. M. Con todos los maestros que participaron en la subasta no será ninguno de ellos los que terminen realizando el túmulo. A raíz del encarcelamiento de Losada presentaron un memorial Francisco Muñoz y Joseph Velasco, maestro carpintero y altarerero, respectivamente. La información llegó a éstos a través del Alcalde de la Cárcel, hermano de Francisco Muñoz. Fue él quien les avaló. Estaban dispuestos y preparados para dar las fianzas y realizar el túmulo según las condiciones estipuladas. Pedro Gordillo accede, ya sin que medie subasta. Da órdenes al escribano para que recoja la fianza previa de los veinticinco mil reales y que tenga en cuenta que se les deberán aumentar los días que se han perdido desde la adjudicación a Losada. Son sus fiadores José de la Presilla, mercader de paños y Juan Muñoz, Alcalde de la Real Cárcel de Corte. Otorgaron escritura ante Agustín Beleña el 2 de diciembre. El pleito con Losada siguió. El 5 de diciembre de 1750 el Marqués de Villafranca ordenó poner en libertad a su recomendado Francisco Losada. Este maestro presentó un recurso el 29 del mismo mes ante el citado Marqués para recuperar los documentos de la fianza. Previamente estaba obligado a pagar las costas del proceso que ascendía a 484 reales y 22 maravedises. Los maestros presentaron, a su vez los gastos ocasionados, con la relación de los materiales adquiridos, que, según ellos, no se correspondían con el informe de la inspección que hizo el Maestro Mayor, ascendiendo la suma total a 307 reales. El Marqués de Villafranca dio la orden de que, previo pago, se les devolvieran las escrituras. El 13 de febrero de 1751, Losada y Mortola, presentan un escrito diciendo haber pagado los gastos. Mientras estos maestros iban ajustando sus cuentas con la justicia, los que se presentaron en su lugar para construir el túmulo, Muñoz y Velasco pidieron al Maestro Mayor la certificación correspondiente. El 13 de febrero de 1751 Saqueti expone que “han cumplido enteramente con su trato, según la adjudicación y conforme las condiciones estipuladas”. Un mes más tarde, el 13 de marzo de 1751, certificará asimismo que el Maestro carpintero José de Vera trabajó con su gente en la construcción de la capilla ardiente “habiendo empezado a ejercer su facultad en esta obra el día seis de enero del corriente año por la tarde”. La ceremonia de las exequias no pudo, pues, llevarse a efecto antes de Navidad sino después, a causa del retraso que supuso la irresponsabilidad de Losada. Los nuevos maestros adjudicatarios de realizar el túmulo del Rey de Portugal, aunque terminaron la obra a satisfacción del Maestro Mayor, no se libraron tampoco de la cárcel. Los oficiales que habían trabajado en el túmulo protestaron ante el Marqués de Villafranca por no haber recibido de sus maestros su salario, no obstante haber recibido éstos el dinero correspondiente de la Real Hacienda. También los frailes en cuyas dependencias se construyó el túmulo se quejaron a Pedro Gordillo de lo mal que los artífices dejaron las dependencias donde habían trabajado. El Rector del Colegio de Doña María de Aragón, Fray Jerónimo Flores, exigió que la pieza quedase habitable y todo fuese por cuenta de los maestros. El comentario, en nota aparte, que hace el Caballero de Alcántara al escribano nos parece lo suficientemente ilustrativo de cómo era la situación “Vea V. M. cómo cumplen los del túmulo,

habiéndome dicho estaba ya compuesto y contentos los frailes y, si hay estas quejas, no nos faltará que hacer y estimaré de V. M. lo evite hablándoles para que no den lugar". Así, pues, ante las reiteradas reclamaciones de los oficiales Muñoz y Velasco que trabajaban en la fabricación del túmulo, el Marqués de Villafranca tomó la determinación firme de incautarles los bienes y retener "la fianza que a este fin ha mandado detener por no ser justo ni decoroso los repetidos recursos, que le hacen por obra del Rey que S. M. tiene satisfecho según contrato". Esta orden fue ejecutada el 13 de marzo de 1751 ante el escribano Beleña, a los asentistas se les encarceló y al carecer éstos de bienes el mismo día se manda ir contra sus fiadores. Según la descripción que el escribano Jacinto Abad, los bienes de estos maestros eran realmente escasos. Básicamente consistían en los restos de túmulo que tenían en el Patio de Receptores de colegio de D^a. María de Aragón con parte de las columnas, escaleras, fragmentos de los jeroglíficos, cartelas y otras piezas del túmulo deshecho y repartido entre los dos. José Velasco y Francisco Muñoz estaban en la cárcel desde el día 15 de marzo, sus bienes embargados y a disposición del Marqués de Villafranca. Algunos de los oficiales trabajadores habían cobrado. Pero las deudas afectaban también a los proveedores de géneros, lo cual ascendía a 7.203 reales y 21 maravedíes. A los ensambladores se les debía otra partida de 600 reales. Por no llegar a un acuerdo formaron pleito ante el Corregidor de Madrid Julián de Hermsilla. Como hasta el 30 de marzo los referidos maestros tan sólo habían pagado a unos pocos, Beleña propone la venta de los bienes embargados, mientras esperaba órdenes para poner en libertad a los reos. Éstos, a su vez, solicitan la libertad para poder buscar compradores de los efectos embargados, pues creen que con su venta podrían liquidar las cuentas de todos. El expediente parece que acabó con esta solución. La documentación referida a las quejas, recibos y justificantes de los trabajadores y oficiales y a los proveedores es muy amplia.²²

Los problemas laborales eran frecuentes a lo largo del siglo XVIII, como quizá en todas las épocas. Es sorprendente, sin embargo, que ocurrieran en una obra pequeña de naturaleza efímera y poco complicada en la que todo estaba perfectamente diseñado por el Arquitecto Mayor.²³ La situación angustiosa que padecían muchos de estos trabajadores les llevaba, sin duda, a comprometerse en proyectos que superaban sus propias posibilidades. (ILUSTRACIÓN 2)

b) Túmulo para la Villa.

En calidad de Maestro Mayor de la Villa, Juan Bautista Saqueti realizó otro túmulo para las exequias que en memoria del Rey de Portugal se celebraron tanto en la Villa como en la Corte. El diseño que ha llegado hasta hoy nos permite apreciar la diferencia con el de Felipe V²⁴.

²² Los datos precedentes con las frases entrecomilladas constan en AGP, Real Casa, Sección Judicial, C^a. 280, 1 y 2 de diciembre de 1750.

²³ Los gastos de las honras fúnebres fueron de menor cuantía, subraya Victoria Soto, *Ceremonia...*, pág. 221. Parece que el total de gastos ascendió a un total de 98.538 reales de vellón.

²⁴ SOTO, Victoria, *Los Catafalcos...*, p. 320; "Arte y poder...", p. 223. Una pequeña referencia a este grabado hace LEÓN PÉREZ, Denise, "La respuesta de la Villa y Corte de Madrid en el siglo XVIII ante la muerte del rey", *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014) Diciembre, p. 37.

Se hicieron las ceremonias pertinentes. El 5 de enero de 1751 el Ayuntamiento recibió el orden del Rey para que los diez y ocho mil reales que importaba el gasto de las honras del Rey portugués se tomase del producto de la venta del Puente Verde de madera²⁵. Debemos poner de relieve esta escasez de recursos del Consistorio.

La estructura del referido túmulo se componía de tres cuerpos, como hemos apuntado arriba. El inferior de planta ochavada, mantuvo la doble escalera, en este caso exterior, para acceder al cuerpo medio también ochavado, en cuyo centro se situaba el túmulo con los símbolos reales. Esculturas femeninas a los lados sostenían un candelero cada una. Una prominente cornisa daba paso al tercer cuerpo. Un sistema de pilastras le sirven para llegar al remate calado con tornapuntas. Del centro salen las telas que recogen dos esqueletos sentados sobre la cornisa. Sin duda, era un artefacto mucho más sencillo que el realizado para las honras fúnebres celebradas en la Corte. Al tener mucha más libertad en su creación, Saqueti aporta su conocimiento clasicista con la armonía y proporción que le caracteriza, pero no pudo renunciar a los elementos macabros, jeroglíficos, calaveras, relojes de arena, etc., tan del gusto de la época. No obstante, en este catafalco ha reducido considerablemente las luminarias, no se aprecian tantos candeleros y candelabros que tanta preocupación y quebraderos de cabeza trajeron al Arquitecto Mayor por el riesgo de incendios tan frecuentes en la época. [ILUSTRACIÓN 3]

Exequias por la Reina Viuda María Ana Josefa de Austria Viuda del rey de Portugal.

Fallecida la madre de la Reina de España cuatro años después de su esposo el Rey Juan V, su hija y su yerno, Bárbara de Braganza y Fernando VI, mandaron organizar las ceremonias fúnebres al uso. El túmulo de la Reina Viuda María Ana Josefa de Portugal fue especialmente adornado, más que el del propio Rey de Portugal Juan V.²⁶ Su diseño y el proceso para su construcción obedecen a un mismo modelo.

a) Honras fúnebres en la Corte.

El Arquitecto Mayor Juan Bautista Saqueti es, ahora también, el encargado de volver a trazar los planos y dibujos para el monumento funerario que ha de instalarse, como el de todos los Reyes, en el convento de la Encarnación.

El 24 de septiembre presenta las condiciones y los dibujos en planta y alzado que deben ejecutarse bajo su dirección. La fecha que fija para su terminación es el 18 de noviembre. Es decir que para construir y armar el túmulo y decorar toda la iglesia se precisa un mes y medio, excluidos los seis o nueve días de propaganda e información en las puertas de los sitios más frecuentes y habituales, puesto que su adjudicación se efectúa mediante subasta.

²⁵ Madrid, Archivo de la Villa, Acuerdos, 177, 5 de enero de 1751, folio 2v.

²⁶ El expediente de estas honras fúnebres se encuentra en AGP, Real Casa, Sección Judicial, C^o. 280.

Aunque los dibujos no aparecen en los archivos, las trazas e instrucciones dadas por el Arquitecto Mayor son similares a las que elaboró para las honras fúnebres del Rey de Portugal. Las órdenes son taxativas: el túmulo constará de tres cuerpos, basamento, cuerpo central y remate; toda esta estructura será de madera, bien armada, con cuatro machones que salgan al zócalo superior de la cornisa principal; otro tablado había de seguir hasta el pedestal de remate con sus tornapuntas; y las escaleras se formarán en el pedestal hasta el féretro. Sobre este armamento se ha de colocar una arquitectura de columnas de madera y molduras. Todo el ornamento de talla ha de ser de pasta, los candelabros de madera y los mecheros de hierro. El túmulo tendrá cuatro fachadas. Para el segundo orden de pilastras y cartelas se harán cuatro retratos de la Reina viuda difunta “con su manto de armiños” y urnas con colgantes de laureles. El dosel del féretro será ochavado, con cenefa y cortinas negras y “ocho listas de pellejos de cabretilla blancos a forma de armiños”. La parte arquitectónica del monumento se ha de pintar fingiendo jaspes. Los otros ornamentos serán pintados de perla, plata, amarillo y dados de oro. Se harán nueve estatuas de pasta y estuque, vestidas de lienzo, llevarán jeroglíficos y serán dadas de plata. Las de abajo llevarán inscripciones. Otras cuatro se colocarán sobre los arcos. El dosel ochavado será armado con sus molduras y “cenefa de Angulema pintada de amarillo y dada de oro”, estará asegurado en el centro de la media naranja y en la circunferencia del tambor, adornando las cuatro pechinas., éste será de bayeta negra, con ocho telas en blanco y remate en una cruz, en el centro, llevará fleco de Angulema amarillo y dado de oro por ambos lados, las puntas de armiño pintadas en papel. Las pechinas llevarán cuatro escudos de armas grandes, y otros cuatro, de la misma calidad y tamaño, para colocar en la lonja tanto al interior como al exterior. Para repartir en la iglesia se harán veinticuatro Armas medianas, como las del féretro, con relieves de pasta pintada iluminadas de plata y oro, armadas sobre tablas con dos cuarteles para las Armas. Sobre las puertas, en el crucero de la tribuna, órgano, nave de la Iglesia, irán adornos de tarjetas de diferentes tamaños y jeroglíficos con sus inscripciones. La cornisa principal de toda la Iglesia se adornará con una cenefa de tela de Angulema amarilla y oro,- y, llegando al Altar Mayor, formará un dosel de bayeta, negra, blanca y remate en una cruz. Además, llevará un cuerpo de luces bien sujeto y distribuido con sus mecheros de hierro.²⁷

²⁷ En las instrucciones del Arquitecto Mayor está la regulación laboral y aporte de materiales que corren por parte del maestro contratado. Se excluye la tapicería, bayetas blanca, negra y amarilla, y la cera, que corren por cuenta de la Real Hacienda. Por tanto, salvo las tapicerías del túmulo, el resto de materiales deberá ponerlo el maestro adjudicatario: el monumento, el tablado para la Real Capilla de músicos, con su escalera, la valla detrás de las dos filas de bancos, situadas en forma de U en la nave de la Iglesia para los Consejos Reales, con el nombre de cada uno en una cartela. Hará dos mesas de altar a los dos lados de la capilla ardiente, y dará de pintura negra los maderos descubiertos y escaleras del mismo. Dejará la iglesia como estaba al finalizar todo el ceremonial: barandillas, verjas de la iglesia, etc., y reparará o repondrá lo que se maltrate del suelo o la fábrica. También es competencia del maestro y sus oficiales ocuparse de las velas, que se le dará y repartirá a trechos su gente con cubos, agua y otras herramientas para que no suceda incendio, como hemos visto también en las instrucciones sobre el túmulo del Rey Juan V. Después de la desagradable experiencia en la adjudicación del túmulo del Rey Juan V de Portugal observamos que las instrucciones intentan evitar que no se reproduzcan los problemas de entonces. Para este nuevo *capelardente*, impondrá Saqueti que se le conceda al maestro el portal y sitio del testero de la Priora, y si fuese poco sitio lo buscará el maestro por su cuenta. No se admitirá en la puja maestro alguno que no sea de reconocida experiencia y plenamente aceptado por el Maestro Mayor, para que

Las condiciones puestas por el Arquitecto Real eran duras para no verse en la misma situación de falta de cumplimiento por los asentistas, como ocurrió en las exequias del Rey Don Juan de Portugal. El 25 de septiembre se remitieron las instrucciones y dibujos al escribano de la Casa Real, Don Agustín Beleña²⁸. Este mismo día y los siguientes se pregonaron, se fijaron los carteles en Palacio y otros Sitios, según costumbre. El 28 de septiembre comparece ante el escribano Beleña el profesor de arquitectura y escultura Domingo Martínez Rivas, comprometiéndose a ejecutarlo por un importe de diez mil ducados de vellón (ciento diez mil reales de vellón). Dadas las condiciones, el limitado tiempo y la carestía de materiales, pide que se le aumente el tiempo a 40 días hábiles y que, si hay algún aumento o variedad en el dibujo, se le abone aparte²⁹. Se fija la subasta y adjudicación de la obra para el día 5 de octubre. Por lo tanto, se ha ampliado el plazo de información pública a nueve días. Asistirá al acto el Maestro Mayor y Don Pedro Gordillo. Pero éste no se celebrará en la casa del Contralor Grefier General, en contra de lo acostumbrado, como hemos visto en la subasta del túmulo de Juan V de Portugal, sino en la del escribano³⁰.

no ocurran los inconvenientes acaecidos en la contratación del anterior túmulo. Para el desarrollo de su tarea a plena satisfacción el maestro estará obligado buscar la colaboración de dos artífices, uno para la pintura, otro para la escultura y, además, un ensamblador capaz, para que todos ellos dirijan a sus oficiales de la mejor manera. Éstos últimos también serán selectos. El asentista será también persona conocida y experimentada. Saqueti se reserva el derecho de negar la paga si previamente no ha dado el certificado de aprobación. La obra debe estar finalizada antes del día 18 de noviembre de 1754, por lo que al maestro encargado se le repartirá el pago en tres veces, el primero como anticipo, el segundo a la mitad de la obra hecha y aprobada y un tercero después de finalizada. 24 de septiembre de 1754. AGP, Real Casa, Sección Judicial, C^a. 280.

²⁸ AGP, Real Casa, Sección Judicial, C^a. 280, 25 de septiembre de 1754.

²⁹ AGP, Real Casa, Sección Judicial, C^a. 280, 28 de septiembre de 1754.

³⁰ AGP, Real Casa, Sección Judicial, C^a. 280, 30 de septiembre de 1754. También presenta novedad el desarrollo de la subasta. El relato de cómo se llevó a cabo es minucioso. Se celebró el día 5 de octubre, entre las once y doce de la mañana, en la Secretaría de la Real Casa el escribano Don Agustín Beleña, en presencia de Don Pedro Gordillo, Don Juan Bautista Saqueti, el postor Domingo Martínez Rivas y otros muchos maestros. Se advierte que se ha de adjudicarse la obra a la persona que más baja hiciera la oferta. A partir de aquí, el proceso de la subasta se dividió en tres momentos, señalados mediante el encendido sucesivo de tres velas. La subasta comienza al encenderse la primera candela. El primero en pujar fue Santiago Altolaguirre, arquitecto, ensamblador y tallista quien hizo mejora en dicha obra obligándose a hacerla por cien mil reales de vellón la que se admitió y publicó varias veces. Hay que recordar que también había pujado en la subasta del túmulo del Rey Juan V de Portugal, cuatro años antes. El segundo fue Juan de León, escultor, que bajó su precio a ochenta mil reales la que también se admitió y publicó, apagándose en este momento la vela. Se encendió la segunda vela. Jerónimo Muñoz, maestro tallista hizo mejora de diez mil reales, dejándola puesta en setenta mil. Fenecida la segunda candela, se puso la tercera, apercibiéndose el remate para cuando se apagase. Mateo Medina, maestro tallista ensamblador, hizo una rebaja de tres mil reales dejándola en setenta y siete mil. Santiago Altolaguirre la puso en sesenta y seis mil, y, por último, Jerónimo Muñoz la puso en sesenta mil reales. Habiéndose apagado la tercera candela y no habiendo habido quien hiciese más mejoras, se adjudicó la obra a Jerónimo Muñoz. Éste aceptó la adjudicación, junto con Mateo Medina, Juan de León y José Fernández, todos maestros tallistas, quienes, hallándose presentes con Jerónimo Muñoz, “se obligaron todos de mancomún a la ejecución de dicha obra con sus personas y bienes muebles raíces habidos y por haber”. Para la fianza se ofreció, como fiador, Diego de Seijas y Beleña, gentilhombre de la Real Casa, obligándose a cumplir con cualquier desfaldo, daño o perjuicio que pudiera seguirse contra la Real Hacienda. Mateo Medina ofreció las casas que poseía en la calle del Soldado y en la de San Pedro y San Pablo. La fianza fue aceptada el 7 de octubre de 1754. AGP, Real Casa, Sección Judicial, C^a. 280, 5 de octubre de 1754, y 7 de octubre de 1754.

Todo el proceso debió transcurrir sin incidencias puesto que el 7 de enero de 1755 Muñoz y su compañía presentaron la certificación del Arquitecto Mayor de “haber cumplido las condiciones de la escritura de obligación que hicieron para la ejecución del *capelardente* y demás que ocurrió con dicho motivo, en cuya virtud se ha despachado el resto de lo que tenían que haber, y lo participo a V. M. para que disponga se les levante las fianzas que presentaron para su seguridad”³¹.

Este túmulo de la Reina viuda portuguesa era menos complicado que el de su marido, desde el punto de vista arquitectónico, al estar menos recargado de alegorías y estatuas. Sin embargo, por la descripción que hace el Arquitecto Mayor sabemos que el interior de la iglesia estaba más adornado de telas y colgaduras. Los maestros que trabajaron en ello fueron algunos más y, al parecer, personas más serias, lo que dio como resultado la ausencia de problemas. De todos los artífices, el que es conocido por trabajar como asentista en el Palacio nuevo es Mateo Medina. (ILUSTRACIÓN 4)

b) *Honras fúnebres en la Villa.*

Debido a la escasez de recursos del Ayuntamiento, el proyecto de túmulo que realizó Juan Bautista Saqueti para el duelo de esta Reina portuguesa celebrado en la Villa, tuvo un diseño mucho más sencillo. Para su ejecución por los artífices redactó un documento cuyas condiciones eran muy precisas y severas. He aquí parte del propio documento: Los artífices debían componer y aplicar

las mas de las piezas que han servido en el que se executo en el Rl. Combento de la Encarnación p^a. las q. se han celebrado por S.M. con aquella diferencia que pide la misma idea y su distribución por lo que será arrimada y encadenada la armadura interior en el presbiterio, q. arrime a el Altar m^{or}. con su tablado final que por un lado tome una escalerilla que sirva al dhô y por el otro lado, qe. es el del Evangelio no tendrá tablado p^a q. deje salida a la Sacristia con sus puertas y balaustre y su mesa de altar al medio. Las dos estatuas que han servido sentadas se deberán componer y aplicar a que con sus coronas de torres representen la una Lisboa y la otra Madrid y deberá ponerse en su remate un esqueleto (sic) con su guadaña a dorado plateado, concluyendo con seis pirámides en el modo figurado y se han de pintar dos escudos pequeños de las Armas de Madrid, qe. estarán en los pedestales: el todo de madera dorado y plateado de jaspes según existen y retocado de oro y plata con su adorno de pasta. Serà de su obligacion proveer à su costa la colgadura de bayeta negra y colgar desde la percha asta el piso del Presbiterio reserva de los altares de los lados y del que (falta palabra). Del pie de la Yglesia, pero el fondo de dhô Presviterio, y tdo el Altar mayor ha de quedar (despe?) gado con su Dosel y Pavellon y con sus cenefas al rededor (sic) de toda la Yglesia, y uniforme al expresado Dosel. Asimismo serà de su oblig^{on} armar, y con toda seguridad el tablado correspondiente p^a la música con sus bancos cubiertos el todo de bayeta negra y también el Portico y entrada de la Yglesia. Tambien lo será hacer escribir en buena forma los versos qe. se les darà conforme sea el assunto, uno p^a el túmulo nueve p^a el cuerpo de la Ygl^a. Y otro mayor p^a sobre la Puerta en lo exterior sirviéndose de los cartelones, qe. tienen de

³¹ AGP, Sección Judicial, Real Casa, C^a. 280, 7 de enero de 1755.

lienzo y pasta pintada, dorada y plateada. Han de proveer quatro escudos grandes de las Armas de Portugal y Austria, colocando tres en el segundo orden del túmulo y el otro sobre la puerta exterior, y asimismo otros pequeños de armas que se han de repartir por la Yglesia, y mas otros dos p^a las Armas de esta Villa en el Portico. Tambien han de poner diez y ocho cornucopias de tabla recortada, y pintada que se han de repartir en el cuerpo de la Yglesia. Ha de ser de su cargo poner a su costa toda la cera que ha de servir p^a iluminar dhô túmulo, y cuerpo de Yglesia asta el total peso de trescientas y cinquenta libras en esta forma. Quarenta y dos ambleos de a dos libras, y quatro achas de un pabilo y tres libs. P^a los Blandones. Veinte cirios de a media libra sesenta y uno de a libra y media, y las Belas comunes, y correspondientes para todos los Altares, p^a los Sres. Eclesiasticos, Religiosos y de la Villa en lo que se computan cinquenta libras que ascienda arregladamente à el todo dhô de modo que no exceda, p^a lo que si fuere necesario, se variará en el repartimiento. Debera quedar todo bien executado con arreglo a dhô dibujo, y a satisfacion del Arquitecto ma^{or}. y será de la obligación de los mismos Assentistas asistir con su gente los dos días de las Honras con prevención de cañas, cerillas y esponjas p^a encender y apagar a su debido tp^o. asistiendo repartidamente p^a cuidar que no se corran, y también prevención de cubos y agua repartidos, y escaleras de mano, y lo demás que sea conducente p^a este cuidado, y remediar con promptitud qualquiera incendio, que se origine. Y últimamente concluido que sea la función lo deberán desarmar todo dejando la Yglesia reparada y en su antiguo estado todo a satisfacion de dhô Arqt^o Mr^o mayor. Se les deberá asistir a dhôs Asentistas con el importe de lo que se ajustare esta obra en dos plazos, la mitad anticipadamente y la otra en el fin acabada la función y dexandolo todo concluido como se lleva dicho. Y se previene que el remanente de toda la cera referida queda (según costumbre) p^a la Yglesia. Madrid, 26 de Noviembre de 1754. D. Juan Bâpt^a Saqueti. Rbco.³²

Exequias por la Reina de España Bárbara de Braganza

La Reina Bárbara de Braganza murió en el palacio de Aranjuez el 27 de Agosto de 1758. Saqueti realizó también el túmulo para sus honras fúnebres³³. Desgraciadamente sólo conocemos los diseños del catafalco de la Reina Bárbara de Braganza, sin que hayamos podido recabar otras noticias documentales sobre la participación de Juan Bautista Saqueti así en su diseño como en su ejecución.

El catafalco, según el dibujo conocido, se compone de dos cuerpos ochavados y remate. Al primer cuerpo se accede mediante una amplia escalinata donde se aloja el sarcófago que soporta el cojín y la corona real y todo ello rodeado de blandones, en su frente está el escudo real. En el exterior, a los lados están las dos estatuas femeninas llorando. Una sobresaliente cornisa soporta el cuerpo superior en la que se sientan dos de las Virtudes, la Justicia y la Fortaleza. Las otras dos, Prudencia y Templanza estarían situadas frente al altar mayor. En el centro está, en un tondo, el retrato de la reina Bárbara. Grandes candeleros con infinidad de velas decoran este cuerpo. Como remate, Saqueti coloca un gran jarrón que sirve

³² Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, 2-354-6

³³ BOTINEAU, Yves; PLAZA, Francisco José; SOTO CABA, Victoria, "Los Catafalcos de Carlos III: entre la influencia neoclásica y la herencia del barroco", *Fragmentos*, nº 12-13-14, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Junio, 1988, pp. 129-143; GONZALEZ SERRANO, Ascensión *Juan Bautista Saqueti...*

de pedestal a una figura femenina, sentada, que es la imagen de santa Bárbara. Porta en la mano derecha una cruz y en el brazo izquierdo un cáliz con la hostia.

Hay que resaltar toda la decoración de la iglesia con las telas negras y las blancas en las que figuran armiños, y los elementos macabros de calaveras, etc. en menor proporción que en otros catafalcos. Esta visión de la iglesia no aparece en otros grabados y nos deja la imagen real del efectismo y escenografía de estas ceremonias. No falta el elemento simbólico del paso del tiempo, "*tempus fugit*", como es el reloj de arena situado en este túmulo sobre el retrato de la reina.

Para celebrar los funerales de la Reina Bárbara de Braganza en 1758 tan sólo hemos podido recabar el dibujo del túmulo diseñado por Saqueti en un grabado de Juan Bernabé de Palomino, conservado en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional.³⁴ Comparados entre sí los dos diseños de Saqueti grabados por Palomino, el del túmulo de Felipe V³⁵ y el de Bárbara de Braganza, se advierte una clara evolución en el estilo, si bien no puede negarse en el de Felipe V un cierto despegue del clasicismo marcando ya su final. Desde 1746 a 1758 han pasado 12 años que han sido suficientes para permitir en el de la Reina Bárbara de Braganza el abandono casi definitivo del lenguaje de curvas en beneficio de las líneas rectas y ángulos más propios del repertorio utilizado en todas sus obras por Saqueti, según comprobamos en las realizaciones que hace en la Villa. (ILUSTRACIÓN 5)

Exequias por el Rey Fernando VI

Después de la muerte de Doña Bárbara el 27 de Agosto de 1758, el Rey se refugió en el Castillo de Villaviciosa de Odón y en el mismo mes del año siguiente fallecía.³⁶ Juan Bautista Saqueti estuvo activo como Arquitecto Real hasta su cese en 11 de julio de 1760 y, como Maestro Mayor de la Villa y de sus Fuentes, ejerció su cargo con toda normalidad hasta su muerte ocurrida el 3 diciembre de 1764.

En la Biblioteca Real existe impresa la consabida Relación de la Solemnidad sobre las Honras Fúnebres del Rey Fernando VI, en este caso, a cargo de Diego Gallardo Contreras

³⁴ Madrid, BNE, Sección de Estampas I/14783. El grabado ha sido publicado en *Estampas. Cinco Siglos de Imagen Impresa*. Catálogo de la Exposición. Madrid, 1981, p. 108, fig. 381. Véase la ficha técnica también en "Domenico Scarlatti en España", Exposición *Utopía y realidad en la Arquitectura*. Museo Municipal. Madrid. 1985. El grabado es de cobre, talla dulce, entintado y estampado en hueco con el siguiente pie: "*I(oanni)s B(aptista) Sachetti S(uae) C(atholicae) M(ajestatis) et M(a)t(ri)ti Archi(tec)tus mai(o)r invo(eni)t". I(o-anne)s à Palom(in)o Sculp(to)r Reg(i)s M(a)tri ti incidit*".

³⁵ Reproducción del grabado en BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano...*, p. 674, lám. XCIV-A; DE LA PLAZA, Francisco José, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, p. 27, lám II, 4. SOTO CABA, Victoria, *Los catafalcos...*, p. 290, Lám. XXX. GONZÁLEZ SERRANO, Ascensión, *Juan Bautista Saqueti...*

³⁶ BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano*, pp. 422ss.; y DE LA PLAZA, Francisco, *Investigaciones sobre el Palacio...* p. 27.

con el título *Puntual narración del Solemne Real Aparato, pompa y Magestad con que han celebrado las primeras exequias o real entierro del Rey Nuestro Señor Don Fernando el Sexto*³⁷. Como se ve, se trata de las exequias *corpore insepulto*, no de los solemnes funerales que tenían lugar en otra fecha oportuna decidida por las autoridades.

También la Hermandad del Refugio en Madrid, el año de 1760 ofreció unas honras fúnebres por el Rey. El lugar elegido para la celebración fue la iglesia de San Antonio de los Alemanes Madrid. El templo quedó todo cubierto de bayetas y colgaduras: el atrio, el pórtico y el pavimento. Se levantaron tribunas para los músicos e invitados, pero «*dessando essenta la magnífica Pintura del Templo, que por tan preciosa, no pareció correspondiente cubrirla*».³⁸

No hemos conseguido encontrar documentos ni dibujos de ambos ceremoniales, de la Corte y de la Villa. Por tanto no podemos aventurar cómo fueron los túmulos realizados. Esperemos dar con ellos en próximas investigaciones, gracias a la riqueza que conservan nuestros archivos.

Exequias por la Reina María Amalia de Sajonia

Un año después de su llegada a España, el 27 de septiembre de 1760 falleció la esposa del Rey Carlos III, María Amalia de Sajonia. Es sorprendente que no tengamos referencias de las ceremonias fúnebres que, con seguridad se celebrarían en la Corte y en la Villa, como nos constan en otras ciudades del reino, por ejemplo, en Barcelona.³⁹

Observaciones finales

Las descripciones de las cartelas y jerooglíficos de los túmulos que hemos reseñado, no incluyen los textos que se les grabó ni otras referencias a las alegorías. Todo ello era encargado a personas de relieve intelectual. Imágenes alegóricas y textos pretendían exaltar las buenas obras y virtudes de los monarcas, seguramente distribuidas en niveles: el inferior hacía referencia a lo histórico o biográfico, el central figuraba el poder temporal y el cuerpo y superior del túmulo representaba lo celestial. La fuente básica de inspiración era el Antiguo y Nuevo Testamento. Conocemos los textos que se pusieron en el túmulo que se instaló en la

³⁷ *Puntual narracion del solemne aparato pompa, y magestad, con que se han celebrado las primeras exequias, o real entierro del Rey nuestro señor D. Fernando el Sexto,...*/ Por el licenciado Don Diego Gallardo, En Madrid: en la Imprenta de Antonio Marin, año de 1759, Madrid, Imprenta de Antonio Martín, 1759. 12 pp.

³⁸ *Relacion de las magnificas exequias que celebró por el Rey nuestro señor Don Fernando Sexto el Justo, (que Dios goce) la santa Hermandad del refugio, y piedad de esta Corte los dias 3 y 4 de Enero de este año de 1760... / Que ofrece la Hermandad al Rey nuestro señor Don Carlos III, En Madrid: en la Imprenta de Don Gabriel Ramirez, Calle de Atocha, frente de la Trinidad Calzada. Año de 1760. SOTO CABA, V., "Teatro y Ceremonia: algunos apuntes sobre las exequias barroca", *Revista Facultad de Geografía e Historia*, II (1988), p. 117.*

³⁹ *Reales exequias que a su augusta soberana D^a Maria Amalia de Saxonía Reina de España consagró el rendido amor, y gratitud de la mui ilustre ciudad de Barcelona en los dias 23, y 24 de Abril de 1761, Barcelona, Imprenta de Maria Teresa Vendrell y Teixidó, 1762.*

capilla Real de Granada en memoria de la Reina Isabel de Borbón en 1644⁴⁰. Probablemente la tradición permaneció vigente durante el siglo XVIII, con pocas modificaciones. Carlos III murió el 14 de diciembre de 1788 y su hijo Carlos IV ordenó que las funciones por la muerte de su padre se hicieran como en la misma forma que las de Felipe V⁴¹.

Observamos, pues, que la tradición en las solemnidades reales es uno de factores inmovilistas, tanto en la organización de las ceremonias como en el protocolo de las instituciones, personajes de la Corte y la Real Capilla. Con estos condicionantes cabe poca posibilidad de innovación en los detalles artísticos, a lo que hay que añadir que el túmulo levantado en el convento de la Encarnación para las honras fúnebres de la Reina Viuda María Ana Josefa de Austria Viuda del rey de Portugal, es el que marca la pauta para el resto de los que han de celebrarse en la Villa y en otros lugares tanto peninsulares como del resto del imperio español⁴².

Desde el punto de vista de la tipología, los túmulos que tratamos siguen en lo esencial el túmulo realizado por Saqueti para las honras de Felipe V, esto es, la corriente de tradición italiana. Destaca, sobre todo, en ella el concepto arquitectónico. Rompe, por tanto, con la tradición española mantenida, con ligeras diferencias, por Teodoro Ardemans, Juan Román y Pedro de Ribera y otros⁴³. La variante italiana, partiendo de Bernini, es la línea seguida por el Arquitecto Mayor. De gran severidad y pureza de líneas, huye del recargamiento del barroco castizo para mantener el concepto armónico. La tendencia al estilo clasicista queda de manifiesto en el túmulo del primer Borbón. El túmulo de la Reina Bárbara es, sin duda, mucho más sencillo, de línea más pura, menos recargado y, por tanto, más definido y claro. Las guirnaldas y otros detalles denotan todavía un poco el lenguaje barroco clasicista del que no prescindía aún.

Con todo, será Saqueti el responsable de renovar las construcciones funerarias y el estilo tradicional que se había dado en la primera mitad del siglo XVIII como consecuencia de ocupar durante casi tres décadas los cargos de Arquitecto Mayor de la Corte y de la Villa y ser de su competencia. En función de los recursos económicos y de la categoría del difunto, no todas sus actuaciones fueron iguales. A veces se aprovecharon los elementos, principalmente decorativos, de otros catafalcos anteriores.

Tres etapas claramente diferenciadas se destacan en el siglo XVIII: la de Teodoro Ardemans la de Juan Bautista Saqueti y la de Juan de Villanueva quien, becado por la Real

⁴⁰ MORENO CUADRADO, F., "Estructura simbólica del túmulo de Isabel de Borbón en la Capilla Real de Granada", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLV, 1979, p. 462-469.

⁴¹ AGP, Sección Histórica, Caja 77, SOTO CABA, V., "Los Catafalcos de Carlos III: entre la influencia neoclásica y la herencia del barroco", *Fragmentos*, nº 12-13-14, Madrid, (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Junio 1988, pp. 129-143

⁴² BOTTINEAU, Yves., *El arte cortesano...*, p.325.

⁴³ BOTTINEAU, Yves., *El arte cortesano...*, láminas XC-A y B; XCI A y B.

Academia para formarse en Roma, traería nuevas ideas, otro lenguaje arquitectónico y, sobre todo, otros elementos decorativos con los descubrimientos de la Antigüedad que se estaban sucediendo en Italia.

ANEXO

Relación de los túmulos realizados por Juan Bautista Saqueti

TURIN

1722 Princesa Este-Carignan

1728 Reina Ana de Orleans

1732 Rey Victor Amadeo II

1735 Reina Polixena

MADRID

CORTE

1740 Reina Mariana de Neoburgo (viuda del rey Carlos II)

1746 Rey Felipe V

1751 Rey Juan V de Portugal.

1754 Reina María Ana Josefa de Austria (viuda de Juan V de Portugal).

1758 Reina Bárbara de Braganza.

1759 Rey Fernando VI

1760 Reina María Amalia de Sajonia

VILLA

1746 Rey Felipe V Iglesia de Santo Domingo

1751 Juan V de Portugal

1754 Reina María Ana Josefa de Austria

1758 Reina Bárbara de Braganza

1759 Rey Fernando VI

1760 Reina María Amalia de Sajonia.

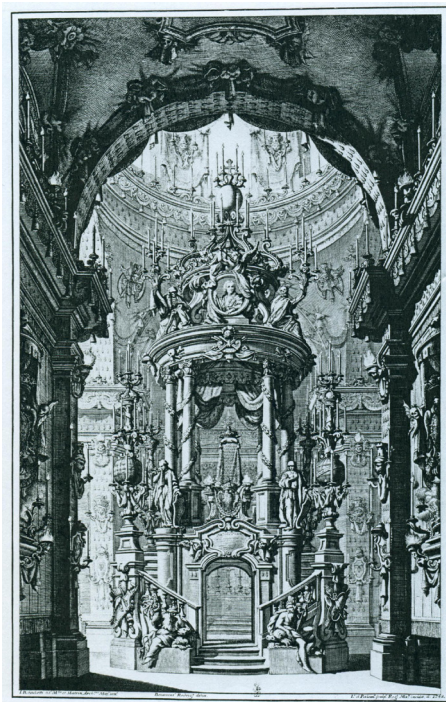


ILUSTRACIÓN 1. Túmulo para la honras fúnebres de Felipe V. BNE 1/70872

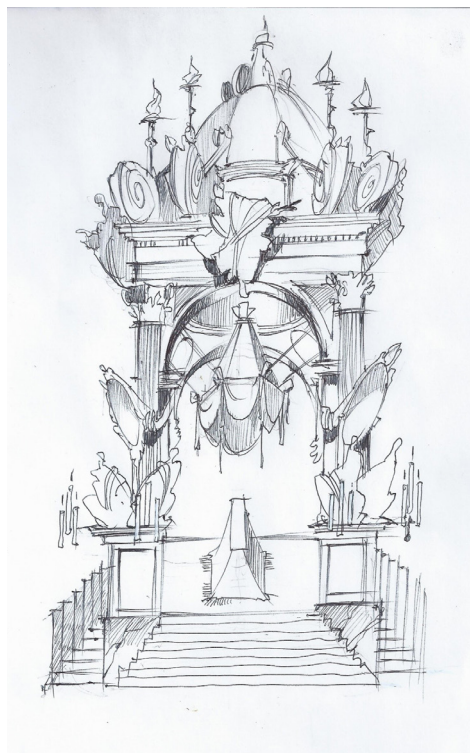


ILUSTRACIÓN 2. Túmulo de Juan V de Portugal para la Corte. Dibujo de José Palacios, Arquitecto



ILUSTRACIÓN 3. Túmulo de Juan V de Portugal para la Villa de Madrid Madrid, Archivo de la Villa.



ILUSTRACIÓN 4. Túmulo para las honras fúnebres de María Ana Josefa de Portugal .Dibujo de José Palacios, Arquitecto

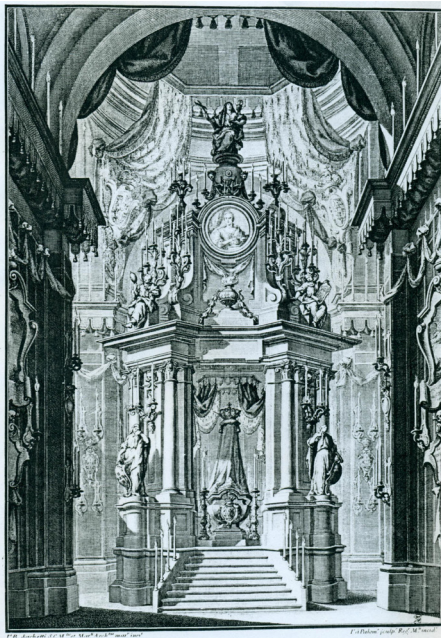


ILUSTRACIÓN 5. Túmulo para las honras fúnebres de Doña Bárbara de Braganza. BNE. 1/14783

RENOVACIÓN Y CONTINUIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN DE LAS CATEDRALES GÓTICAS CASTELLANAS. EL CASO DE SAN ANTOLÍN DE PALENCIA¹

María Victoria Herráez Ortega, *Instituto de Estudios Medievales, Universidad de León*

maria.herraez@unileon.es

En 1236 don Lucas de Tuy describía unos tiempos felices en los que, gracias a las victorias de los reyes cristianos sobre los musulmanes, se había logrado la paz, los campesinos labraban sus tierras sin temor y los obispos, abades y clerecía se dedicaban a construir iglesias y monasterios². En efecto, en los territorios de Castilla y León había numerosas canterías abiertas a comienzos del siglo XIII y otras muchas empezaron a funcionar en las primeras décadas de esa centuria. Pero el panorama arquitectónico general aún estaba lejos de los conceptos formales, espaciales y teóricos que se desarrollaban plenamente en el norte de Francia en la misma época. Así, la Colegiata de Toro y catedrales como las de Salamanca, Zamora, Ciudad Rodrigo, León, Astorga o Sigüenza aún veían crecer después de 1200 sus fábricas tardorrománicas, en las que se incluyeron algunos elementos propios de la arquitectura gótica sin conseguir la configuración espacial del nuevo arte.

Dentro de la historia arquitectónica de este periodo hay que destacar el comienzo de dos grandes edificios en los que fue utilizado el “*opus francigenum*” desde sus inicios: la catedral de Burgos, cuya ceremonia de colocación de la primera piedra tuvo lugar en 1221, y la metropolitana de Toledo, cuyo proyecto se estaba gestando en los años 20 para sustituir a la antigua mezquita aljama³. Poco después se iniciaría la iglesia mayor gótica de León y a ella le seguirían otras muchas que a lo largo de los siglos XIV y XV vieron renovar sus fábricas para

¹ He aprendido mucho del profesor Cruz Valdovinos, especialmente en lo referente al arte de los metales preciosos. En cierta ocasión me pidió que, aunque fuera medievalista, no dejara de ser platera. Él es un gran especialista en platería, pero es, sobre todo, un gran historiador del arte y algunos de sus brillantes trabajos, entre los que cabe mencionar la monografía sobre Velázquez, profundizan en el conocimiento de otras artes desarrolladas, especialmente, en la Edad Moderna. He hecho caso de su recomendación; sin embargo, en este homenaje he creído que lo mejor que podía ofrecerle era una investigación original sobre arquitectura gótica que he desarrollado en el marco del proyecto de I+D+i *El patronazgo artístico en el reino de Castilla y León (1230-1500). Obispos y catedrales*, ref. HAR2013-44536-R, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y fondos FEDER.

² LUCAS, OBISPO DE TUY, *Crónica de España*, ed. J. Puyol, Madrid, Real Academia de la Historia, 1926, pp. 419-20.

³ Aunque la ceremonia de colocación de la primera piedra tuvo lugar en 1226, todo indica que el proyecto estaba en marcha desde algún tiempo antes. La última publicación que hace referencia a ello es la de NICKSON, Tom, *Toledo Cathedral. Building Histories in Medieval Castile*, The Pennsylvania State University Press, 2015, pp. 38-39.

adaptarlas al estilo característico de las urbes bajomedievales. El paisaje constructivo sufrió un cambio radical con la presencia de las estructuras diáfanas rematadas en punzantes pináculos y elevadas agujas, pero los nuevos templos no siempre se levantaron absolutamente *ex novo*, sino que muchas veces se vieron condicionados por los preexistentes o aprovecharon elementos de ellos. Sabemos que Juan Díaz de Medina, canciller real, durante su episcopado oxomense (1231-1240) había iniciado la sustitución del templo levantado en el siglo XII por uno gótico y que los constructores se supeditaron al pie forzado del edificio románico, cuyas dimensiones y cimentación determinaron, al menos en parte, el nuevo⁴. En León, las excavaciones realizadas por Demetrio de los Ríos en el siglo XIX han mostrado la existencia de una iglesia románica cuyos pilares torales del crucero se encontraban en el mismo lugar en donde se erigieron, poco después, los del templo gótico aprovechando la misma cimentación⁵ (Ilustración 1). En ambos casos la documentación que hace referencia a las obras habla de reparación: El 23 de enero de 1257, el papa Alejandro IV ordenaba al abad del monasterio cisterciense de “Gomello” –seguramente San Pedro de Gumiel (Burgos)- que entregara al obispo de Osma, durante un trienio, la mitad de las tercias de todas las iglesias de la diócesis porque la catedral “*nimia vetustate consumpta reparatur opere plurimum sumptuoso*”⁶. En la iglesia de León, el 10 de abril de 1240 el obispo Martín Rodríguez (1238-1242) adquirió con el cabildo el compromiso de que cada una de las partes entregaría mil maravedís anuales “*ad fabricam ecclesie reparandam*”⁷.

⁴ MARTÍNEZ FRÍAS, José María, *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, pp. 75 y ss.

⁵ RÍOS Y SERRANO, Demetrio de los, *La catedral de León. Monografía*, León, 1895 (ed. facsimilar, Valladolid, Ámbito ediciones y Excma. Diputación de León, 1989), t. I, pp. 12-20, hace una descripción de esos restos románicos relacionándolos con una obra del siglo XI; Dos publicaciones de la última década del siglo XX: HERRÁEZ, M^a Victoria, VALDÉS, Manuel y COSMEN, Concepción, “La catedral de León en la transición de los siglos XII a XIII: El edificio tardorrománico”, *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte*, nº 6, 1994, pp. 7-22, y BOTO VARELA, Gerardo, *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, Excma. Diputación de León, 1995, defienden que las estructuras excavadas corresponderían a una iglesia tardorrománica relacionada con las obras que estaba llevando a cabo el obispo Manrique de Lara hacia 1200. BANGO TORVISO, Isidro, “Catedral de León. Desde la instauración de la diócesis hasta la magna obra de Manrique de Lara”, en YARZA, Joaquín, HERRÁEZ, M^a Victoria y BOTO, Gerardo (eds.), *La catedral de León en la Edad Media*, León, Universidad de León, 2004, pp. 45-57, pone en duda la adscripción del edificio cuyos restos salieron a la luz y concluye que la cimentación que, según la crónica de Lucas de Tuy, realizó Manrique de Lara fue reasumida en la obra gótica, lo que es aún más interesante para el caso que nos ocupa y coincide con las hipótesis que planteamos en ese mismo volumen sobre el reaprovechamiento de algunas zonas perimetrales del templo tardorrománico. Vid. HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria, “La construcción del templo gótico”, en YARZA, Joaquín, HERRÁEZ, M^a Victoria y BOTO, Gerardo (eds.), *La catedral de León...*, pp. 145-176.

⁶ “...consumida por su enorme antigüedad, se está reparando con una obra tremendamente suntuosa”. Cifr. RODRÍGUEZ DE LAMA, Ildefonso, *La documentación pontificia de Alejandro IV (1254-1261)*, Roma, Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1976, doc. 219.

⁷ “para la reparación de la fábrica de la iglesia”. Archivo Catedral de León, Obitorio C18, s/ fol. Cifr. RUIZ ASCENCIO, José Manuel y MARTÍN FUERTES, José Antonio, *Colección documental del archivo de la catedral de León (1269-1300)*, t. IX, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 1994, doc. 2662.

El caso de la catedral de Palencia puede ser ilustrativo de este fenómeno porque, como veremos a continuación, a los testimonios documentales que hablan de reparación se unen los restos materiales de unos soportes que pudieron haber formado parte de los pilares del crucero de la iglesia tardorrománica.

La catedral de Palencia. De la cripta hispanogoda a la iglesia gótica

La restauración de la diócesis palentina tuvo lugar hacia 1035 con el episcopado de don Ponce y bajo la tutela del rey de Navarra Sancho el Mayor (1000-1035)⁸. La cripta visigoda de San Antolín, además de un *locum sanctum*, era una garantía de la continuidad de la sede en el mismo lugar en el que debía haber existido previamente, de modo que los sucesivos edificios catedralicios siempre estuvieron condicionados por ella. La mayoría de los investigadores entiende que la ampliación románica que se hizo hacia el oeste, en forma de espacio rectangular absidado cubierto por bóveda de cañón sobre arcos fajones, es el edificio pétreo de elegante belleza al que se refieren algunos documentos de época de Fernando I que cuentan cómo fue construido bajo los auspicios de su padre, Sancho III, y del obispo Ponce, quienes lo pusieron bajo la advocación del Salvador, la Virgen y san Antolín⁹. Existe también la teoría de que al rey navarro solamente puede atribuírsele el acondicionamiento del edificio de tradición hispánica ya que un documento de 1045 habla de la “reedificación” de la cripta por parte de don Sancho y don Ponce, con la colocación de dos altares para las ofrendas¹⁰, lo que ha llevado al profesor Bango Torviso a plantear que la estructura románica abovedada se habría levantado más tarde para servir, fundamentalmente, como infraestructura del nuevo templo catedralicio y ese carácter funcional explicaría su arquitectura tan sumaria¹¹.

Lo cierto es que resulta difícil desentrañar el número y la secuencia constructiva de las iglesias que precedieron a la catedral gótica de San Antolín, pero sí hay constancia de que la primera estructura elevada sobre la cripta fue sustituida por otra, sin duda más amplia y mejor adaptada a las necesidades litúrgicas y ceremoniales de la catedral, que se supone promovida por el obispo Raimundo II (1148-1184) y cuya consagración tuvo lugar en 1219¹².

⁸ ABAJO MARTÍN, Teresa, *Documentación de la catedral de Palencia (1035-1247)*, Palencia, J. M. Garrido Garrido, 1986, doc. 1; REGLERO DE LA FUENTE, Carlos, “La iglesia de Palencia. La Edad Media”, en EGIDO, Teófanos, *Historia de las diócesis españolas. T. 19. Palencia, Valladolid, Segovia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 2002, pp. 5-59, especialmente pp. 8 y ss.

⁹ MARTÍNEZ, Rafael, “Tiempos oscuros. La catedral en la época visigoda y románica”, en PAYO, René y MARTÍNEZ, Rafael, *La catedral de Palencia. Catorce siglos de Historia y Arte*, Burgos, Promecal, 2011, pp. 160-196, especialmente pp. 185-188.

¹⁰ ABAJO MARTÍN, Teresa, *Documentación...*, doc. 4.

¹¹ BANGO TORVISO, Isidro, “La arquitectura románica en Palencia”, en VV.AA., *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Palencia*, vol. I, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 2002, 114-136.

¹² COSMEN, Concepción, “Paisajes artísticos velados. La cabecera románica de la catedral de Sigüenza y la posible difusión del modelo”, *De Arte*, 15, 2016, pp. 7-32, especialmente pp. 30-31, apunta la posibilidad de que fuera Pedro II de Agen (1139-1147) y no Raimundo II (1148-1184) quien promoviera la construcción de un templo adecuado a la nueva liturgia romana.

El 22 de marzo de ese año el papa Honorio III expidió una bula por la que daba facultad para conceder indulgencias a los obispos que asistieran a la solemne dedicación de la iglesia mayor de Palencia de la que dice: "*cum nobili structura erecta esse dicatur de novo ecclesia palentina...*"¹³. La documentación nos permite conocer con bastante precisión el lugar que ocupaban y la configuración que tenían sus naves: La central era igual de ancha y las laterales ligeramente más estrechas que las actuales, situándose el muro de cierre occidental un poco antes de terminar el penúltimo tramo gótico. El contrato que el cabildo hizo con Martín de Solórzano en 1504 para que construyera los tramos finales del templo gótico habla explícitamente de la conservación de la fachada anterior y estipula que los nuevos medios pilares de la nave central que tenían que ir adosados a ella se construirían sobre los pilares cuadrados viejos, que debían derruirse a ras de tierra, lo que deja claro que mantenían la misma alineación, y en este caso concreto también la misma cimentación, de los anteriores¹⁴. En 1506, fallecido el maestro encargado de la obra, se hizo un nuevo contrato con Juan de Ruesga en el que se contemplaba la ampliación del templo con un tramo más, lo que implicaba el derribo del hastial románico que, por tanto, hemos de situar al final del penúltimo tramo de la iglesia gótica¹⁵. En cuanto a las dimensiones de las naves laterales, serían un poco más estrechas que las actuales ya que, para poder continuar la obra, se había acordado tirar "toda la otra obra vieja y la pared que está cabe la pared nueva de la claustra"¹⁶ (Ilustración 2).

No tenemos la misma seguridad sobre el lugar en donde se encontraba la cabecera ni sobre su tipología, ya que no ha sido excavada y las fuentes apenas aportan datos. Se ha supuesto que se trataría de una cabecera con tres ábsides semicirculares escalonados abiertos a un transepto no acusado en planta¹⁷; sin embargo, también podría responder a la tipología de un ábside provisto de absidiolas, a la manera de algunos ejemplos franceses y de ciertos templos hispanos no conservados que presentan relación de patronazgo con el palentino¹⁸. Respecto a su ubicación, como era habitual en el caso de renovaciones, el nuevo presbiterio debía encontrarse al este del antiguo, lo que permitiría mantener la liturgia en la capilla mayor existente en tanto no se terminara la nueva. Si tenemos en cuenta que la vieja iglesia

¹³ ABAJO MARTÍN, Teresa, *Documentación...*, doc. 144.

¹⁴ GARCÍA CUESTA, Timoteo, "La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 20, 1953-1954, doc. 6.

¹⁵ GARCÍA CUESTA, Timoteo, "La catedral de Palencia... La obra de cantería", doc. 7. La fachada románica no coincidiría exactamente con el final del penúltimo tramo ya que a este se le había dado una longitud menor que a los restantes.

¹⁶ GARCÍA CUESTA, Timoteo, "La catedral de Palencia... La obra de cantería", doc. 6, especialmente p. 113.

¹⁷ ANDRÉS ORDAX, Salvador, "La catedral de Palencia y los obispos de la Alta Edad Media (s. VI-1247)", en *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, Excma. Diputación de Palencia, 1989, pp. 13-40.

¹⁸ Una de las referencias que avalan esta hipótesis es la existencia de una "capilla de San Pedro *retro-chorum*". Además, a esa tipología desarrollada en el sur de Francia pertenecieron otros templos cuya renovación fue promovida por el obispo Pedro II de Agen, como es el caso de la catedral de Sigüenza. Vid. C. COSMEN, "Paisajes artísticos velados...", pp. 30-31.

tenía que cubrir completamente los restos de la cripta visigótica y que dicha cripta se extendiera por debajo del crucero del templo actual, está claro que la zona oriental de la iglesia consagrada a principios del siglo XIII invadiría el ámbito de la que hoy es capilla mayor, aunque no sabemos exactamente hasta dónde llegaba.

El 1 de junio de 1321 el obispo de Sabina, cardenal y legado del papa Juan XXII, colocaba la primera piedra de la catedral gótica en presencia de sus homólogos de Palencia, Córdoba, Plasencia, León, Segovia, Zamora y Bayona¹⁹. El acuerdo para construir una nueva iglesia había sido adoptado por el obispo don Gómez y el cabildo en 1318, alegando que el edificio anterior se hallaba en muy mal estado²⁰. Es posible que así fuera, pero resulta extraño dada su escasa antigüedad. Quizá existían otras razones que movían al capítulo palentino, con su obispo a la cabeza, a embarcarse en una gran empresa edilicia destinada a sustituir un templo románico cuya consagración había tenido lugar, con la misma solemnidad, solamente cien años antes. Me refiero al hecho de que, en dos de sus diócesis vecinas, Burgos y León, así como en la catedral primada del reino, Toledo, se elevaban ya grandes iglesias construidas según el *opus francigenum* y, con sus moles sobresaliendo por encima del caserío de la ciudad, ponían de manifiesto el poder de las respectivas sedes. Además, Palencia empezaba a verse ensombrecida por Valladolid que, a pesar de no ser cabeza diocesana, estaba ganando protagonismo ya desde finales del siglo XIII, de modo que necesitaba consolidar su hegemonía frente a la ciudad del Pisuerga y uno de los símbolos de esa fortaleza sería una iglesia mayor capaz de competir con la renovada Colegiata vallisoletana de Santa María²¹.

El proyecto constructivo contemplaba la realización de un templo de tres naves, crucero no sobresaliente en planta y cabecera compuesta por dos tramos rectos que daban paso a una capilla mayor poligonal de cinco lados precedida por un pequeño espacio rectangular y rodeada por girola con cinco capillas radiales y dos pequeñas rectangulares, un plan bastante similar al que se había diseñado para la catedral de León casi cien años antes.

Las obras se iniciaron por la cabecera y avanzaron a un ritmo muy lento durante el siglo XIV debido a la escasez de recursos, a los conflictos por el enfrentamiento entre Pedro I

¹⁹ FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Historia secular y eclesiástica de la ciudad de Palencia*, lib. III, Madrid, Viuda de Francisco Nieto, 1679, fol. 3.

²⁰ Archivo Catedral de Palencia (ACP), Histórico, 837, fol. 48r. Ese mismo año ya se estableció la undécima carga de pan para la construcción de la nueva catedral. GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum. VII. Burgos y Palencia*, Madrid, BAC, 1997, p. 350.

²¹ Una muestra de la importancia que estaba adquiriendo Valladolid como centro diocesano fue la celebración en dicha villa del concilio de 1322, en el que se promulgaron diversas medidas para la reforma del clero hispano. GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon...*, p. 349.

y Enrique de Trastámara y a causa del cisma que dividía a la Iglesia Católica²². A pesar de que Palencia era la quinta diócesis del reino de Castilla por la cuantía de sus rentas, los problemas sociales y políticos, así como las largas ausencias y el escaso interés mostrado por la mayoría de los obispos, motivaron que a finales de la centuria apenas se hubiera concluido la girola con sus capillas radiales²³.

El siglo XV se inició con el episcopado de don Sancho de Rojas²⁴. Su presencia en la diócesis de Palencia hasta el año 1415, en que fue confirmado como arzobispo de Toledo, y la atención que continuó prestando a la sede hasta su fallecimiento en 1422, dejaron una importante huella en la catedral. Sin duda, su contribución a la fábrica del templo estuvo determinada tanto por el deseo de ver el nuevo edificio en uso como por el afán de perpetuar su memoria. La actividad se centró en la continuación de las obras de la cabecera hacia el crucero, con especial atención al adorno de la capilla mayor, y en la realización de una sillería de coro. Las armas de Rojas, colocadas sobre los pilares de la embocadura y en la parte superior del arco de acceso a la capilla mayor -convertida a principios del siglo XVI en parroquia bajo la advocación del Sagrario-, hablan claramente de la promoción episcopal. No cabe duda de que el arco y la falsa bóveda de nervios cairelados que cierran la capilla fueron obra de un maestro foráneo pionero en la introducción de fórmulas flamígeras en Castilla y de que, en su elección, debió de tener un papel fundamental el prelado ya que sus intensos contactos con la corte y sus frecuentes viajes a Aragón pudieran servir de vehículo para la llegada a Castilla de un maestro innovador²⁵.

Isambart, de probable origen galo, debió ser el artífice de la renovación del lenguaje arquitectónico y decorativo en la catedral. Su nombre aparece citado en la documentación

²² El señorío jurisdiccional de la Iglesia palentina atravesó graves problemas; sus rentas cayeron al tiempo que crecían la fiscalidad real y pontificia y que se multiplicaban las desavenencias entre los propios clérigos y entre el obispo y el concejo, sobre todo por el ejercicio de la justicia y el gobierno de la ciudad, que era de señorío episcopal, así como por la cuestión de los excusados. Sobre este tema se extiende el artículo de REGLERO DE LA FUENTE, Carlos, "La Iglesia catedral de Palencia en el siglo XIV (1313-1379): crisis y reformas", *Edad Media: revista de historia*, 7, 2005-2006, pp. 121-160.

²³ HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria, "The episcopal Imprint in the Cathedral of San Antolín in Palencia", en HERRÁEZ, COSMEN, TEJEIRA y MORÁIS (eds.), *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*, Berna, Peter Lang A. G., 2018, pp. 221-257.

²⁴ Tras la muerte de don Juan de Castro mocho en 1397, hubo un periodo de sede vacante y existen dudas sobre el momento en que comenzó el episcopado de Sancho de Rojas. En enero de 1401 ya firmaba documentos como obispo de Palencia, pero su nombramiento debe ser anterior. El perfil biográfico más completo de este prelado se encuentra en FRENKEN, Angus, "El trabajoso y difícil camino hacia la unión: Sancho Sánchez de Rojas, arzobispo de Toledo, y el papel clave que jugó en la extinción del gran cisma de Occidente en el reino de Castilla", *En la España medieval*, n^o 32, 2009, pp. 51-83.

²⁵ Hemos desarrollado este tema más largamente en HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria, "A mayor gloria del rey y del obispo. El patronazgo artístico de Sancho de Rojas", en TEJEIRA, M^a Dolores, HERRÁEZ, M^a Victoria y COSMEN, Concepción (eds.), *Reyes y prelaos. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Madrid, Sílex, 2014, pp. 341-369, esp. 351-365.

parentina y la capilla mayor guarda una clara relación estilística con la de los Corporales de Daroca, donde está perfectamente documentado el trabajo de este maestro y su equipo entre 1417 y 1422²⁶. Puesto que la primera noticia sobre su presencia en la ciudad de Palencia data de 1424, ha habido una tendencia a situar la falsa bóveda de la capilla a partir de esa fecha, entre 1424 y 1429²⁷. Sin embargo, en los años que sucedieron al episcopado de don Sancho no se dieron las condiciones necesarias para embarcarse en trabajos de carácter suntuario y, menos aún, para gloria de un obispo que no hubiera sido su promotor. Por ello, hemos planteado en otra publicación la posibilidad de que el maestro Isambart hubiera trabajado en la iglesia de San Antolín antes de realizar sus encargos aragoneses en la Seo de Zaragoza y en Daroca y que, tras acabarlos, volviera a la ciudad del Carrión para seguir cumpliendo sus compromisos con el cabildo catedralicio²⁸.

En cuanto a la sillería, los escudos del trono episcopal y la documentación nos hablan, sin lugar a dudas, del patronazgo de don Sancho²⁹. Cuando el prelado abandonó la

²⁶ RUIZ SOUZA, Juan Carlos y FLORES GARCÍA, Antonio, "Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate", *Anales de Historia del Arte*, nº 19, 2009, pp. 43-76, especialmente pp. 43-437.

²⁷ La biografía de Isambart se ha ido ampliando en los últimos años hasta perfilar un itinerario casi completo. Se ha identificado con un Jehan Ysambart documentado en 1399 en las obras del castillo de Pierrefonds, levantado por Luis de Orleans. Su nombre aparece en la Seu Vella de Lérida en 1410; en Zaragoza, en 1417; en Daroca, desde 1417 hasta 1422; en Palencia, en 1424; en 1432 era "cantero mayor del rey"; en 1433 se cita en relación a la obra nueva de la catedral de Sevilla y, finalmente, en 1438, el cabildo de Palencia arrendó las casas en las que vivía un maestro "Lisonbarte". Pueden consultarse, entre otros, los trabajos de IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús, "El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza", en *La piedra postrera* (2). *Comunicaciones, Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Taller Dereção, 2007, pp. 75-113; ALONSO RUIZ, Begoña, "Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano", en *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 43-80, especialmente pp. 48-49, e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, "Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV", *Biblioteca: estudio e investigación*, nº 26, 2011, pp. 201-226, especialmente pp. 205-206 y 220-222. Para su trabajo en Palencia ya hemos hecho una nueva propuesta cronológica en HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria, "A mayor gloria del rey y del obispo...", pp. 354-364.

²⁸ HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria, "A mayor gloria del rey y del obispo...", pp. 351-365.

²⁹ El cabildo escribió una carta al prelado, cuando ya era arzobispo de Toledo, en la que le informaba del avanzado estado en que se encontraba el conjunto coral y de la urgencia de que enviara los 24.000 maravedís que faltaban para completar los 2.000 florines que había prometido y que eran necesarios para acabar la obra. Las sillas no debieron estar terminadas hasta 1429, pues las actas capitulares hacen referencia a distintas gestiones por parte del cabildo con el fin de recabar dinero para su finalización: En 1424, el arcediano de Carrión ofreció 5.000 maravedís para acabarlas (ACP, *Actas Capitulares*, Libro 2, fol. 6r). El 19 de enero de 1426 el cabildo nombró procuradores para demandar a los testamentarios de don Sancho ciertos florines que tenía que dar para las sillas del coro nuevo (ACP, *Actas Capitulares*, Libro 4, fols. 7v.-8r.). Por fin, en 1429 se designan recaudadores de los 27.000 maravedís que mandó el arzobispo para la sillería (ACP, *Actas Capitulares*, Libro 5, fol. 36r.) y, a finales del mismo año, se trata en cabildo el asunto de pagar al maestro de las sillas (ACP, *Actas Capitulares*, Libro 6, fols. 29v.-30r.)

cátedra palentina, en 1415, hubo de dejar concluida, o a punto de concluir, la cabecera de la catedral gótica con los dos tramos que preceden a la capilla mayor, hasta llegar al lugar en donde estaba previsto colocar el transepto según el proyecto inicial del templo. La forma de los pilares y la talla de los capiteles, así como la continuidad de las bóvedas de espinazo y, también, la necesidad de tener un espacio dispuesto para albergar la sillería del coro que había decidido patrocinar apuntan en esa dirección y hablan, desde luego, de una campaña de trabajo más o menos continuada.

Desde la cátedra de Toledo, don Sancho se mantuvo al tanto de los asuntos que había dejado en Palencia y del devenir de la sede³⁰. Es posible que sus iniciativas se vieran continuadas por Alonso de Argüello (1415-1416), obispo que se movía en el mismo círculo de amistades; era confesor del infante don Fernando, ya rey de Aragón, por lo que debió estar próximo a los intereses de su antecesor y mantuvo los nexos diplomáticos y artísticos con la Corona aragonesa³¹. No obstante, tan solo estuvo dos años al frente de la diócesis y su sucesor, Rodrigo Velasco (1417-1423), llevó a la iglesia a graves conflictos y dificultades económicas al tiempo que protagonizaba diversos enfrentamientos con el deán y el cabildo, a los que trataba con desprecio³². Durante su episcopado no es probable que la obra avanzara mucho, con tales problemas de orden interno y escasos recursos materiales, circunstancia de la que nos informa una petición de concesión de indulgencias, datada en 1419, para aquellos que visitasen la catedral en determinadas festividades y para quienes “con sus manos tendidas ayuden a la reparación o a la fábrica de dicha iglesia”³³.

En 1426, durante la prelatuza de don Gutierre Álvarez de Toledo (1423-1440), hijo del mariscal de Castilla Hernán Álvarez de Toledo y de Leonor de Ayala y Guzmán, sobrina del canciller López de Ayala, de nuevo el obispo y el cabildo dirigieron una carta al

³⁰ El 1 de octubre de 1418 figuraba entre los jueces conservadores del cabildo de Palencia nombrados por Martín V para ayudar a recuperar los bienes y derechos de los que habían sido injustamente despojados los capitulares (ACP, Armario III, legajo 8, doc. 13. Cifr. SAN MARTÍN PAYO, Jesús, *Catálogo del archivo de la Catedral de Palencia*, p. 130).

³¹ En el codicilo de su testamento manda que se paguen al arzobispo de Toledo, don Sancho de Rojas, 6.000 maravedíes que le había prestado en Segovia (Archivo Catedral de Toledo, E.4.D.1.3).

³² POLANCO PÉREZ, Antonio. *La catedral de Palencia en el siglo XV (1402-1470). Poder y comportamientos sociales a finales de la Edad Media*, Palencia, Institución tello Téllez de Meneses, 2008, pp. 69-82. El 1 de mayo los capitulares acudieron a Sancho de Rojas con la lista de agravios que recibían del obispo para que los remediase (ACP, Armario III, legajo 4, doc. 11). El 27 de mayo de 1422, una vez comprobados los agravios que el cabildo recibía de don Rodrigo, la santa sede lo declaró exento de la jurisdicción del obispo (ACP, Armario III, legajo 4, doc. 10).

³³ Archivo Secreto Vaticano, Registro de Súplicas, 129, fols. 169v.-170r. Cifr. RUIZ DE LOIZAGA, Santiago, “Documentos vaticanos de la diócesis de Palencia en la Edad Media (siglos XIV-XV)”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 79, 2008, pp. 347-364, especialmente doc. II, pp. 373-374. El nombre de Martín V escrito en la parte inferior del documento, en señal de beneplácito, indica que la solicitud fue atendida por el pontífice.

papa solicitando una bula de concesión de indulgencias a favor de quienes colaborasen en la reparación y conservación de la catedral de San Antolín o a quienes la visitasen en determinadas festividades. Dicen en su misiva que la iglesia, por su antigüedad y por encontrarse en estado de ruina, había sido demolida y se había empezado “a reedificar y a reparar con una obra enormemente suntuosa [...] y para dicha reedificación y reparación los recursos de esta iglesia no son suficientes, sino que para avanzar en conseguir dichos recursos y para la conservación de dicho templo son muy oportunas las limosnas de los fieles cristianos, de manera que dicha iglesia, tal como se ha comenzado, pueda repararse debidamente, a la vez que conservar lo reparado”³⁴.

No es extraño que en la solicitud de ayuda dirigida al papa se hable de la demolición que había sufrido la vieja iglesia, es decir, la parte oriental de la misma con el viejo presbiterio, pues hemos visto que en esas fechas la obra ya habría progresado hasta la altura del crucero, proyectado inicialmente un tramo más hacia oriente, como hemos indicado más arriba y trataremos enseguida.

Los años del episcopado de don Gutierre coinciden con el periodo en el que está documentada la presencia de Isambart en Palencia y, también, su ausencia para trabajar en la nueva iglesia mayor de Sevilla³⁵. En 1432 era “cantero mayor del rey” y en 1433 ya estaba en la capital andaluza, de modo que pudo haber abandonado la fábrica en un receso de la actividad por falta de recursos y coincidiendo con el encarcelamiento del obispo³⁶. Por tanto, durante este tiempo no debió avanzar mucho la construcción. Es posible que en los años 30 se colocara definitivamente la sillería de coro que había patrocinado don Sancho de Rojas y se proyectase el trascoro pétreo. Esta hipótesis se apoya en el análisis formal de dichos paramentos y en algunas noticias relacionadas con la instalación del conjunto coral. Por ejemplo, en 1436 se encomendó al maestro Gallarte la construcción de los órganos y se compró lienzo

³⁴ Archivo Secreto Vaticano, Registro de Súplicas, 197, fol. 195r. Cifr. RUIZ DE LOIZAGA, Santiago, “Documentos vaticanos...”, doc. 15, p. 377.

³⁵ En las Actas Capitulares de Palencia aparece citado por primera vez el 11 de noviembre de 1424, cuando se le nombra pedrero (ACP, Actas Capitulares, Libro 3, fol. 65r.). El único nombramiento que se registra para el mismo cargo con anterioridad corresponde al 11 de noviembre de 1415 y recayó en Juan Fernández de Estalaia (ACP, Actas Capitulares, Libro 2, fol. 38r.), la misma persona que ocupó el puesto de carpintero en 1424 y, de nuevo, el de pedrero en 1428 (ACP, Actas Capitulares, Libro 5, fol. 23r.). No se conservan actas intermedias, salvo las de 1426, en las que no se recogen los nombramientos.

³⁶ Don Gutierre fue acusado de traición y estuvo encarcelado desde febrero hasta septiembre de 1432. CARRILLO DE HUETE, Pedro, *Crónica del halconero de Juan II de Castilla*, ed. J. de M. Carriazo y Arroquia, Madrid, 1946, cap. XCVIII; FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Historia secular y eclesiástica de la ciudad de Palencia*, Madrid, 1679 (reed. Palencia, 1981), p. 105. Ese mismo año, en una carta fechada el 12 de mayo, el obispo explicaba que la gran obra que comenzaron sus antecesores no había podido ser continuada por falta de dinero; pedía ayuda a toda la diócesis, exhortando a los fieles a que hicieran sus donaciones en vida, y anunciaba la creación de una cofradía en honor de Dios, la Virgen y San Antolín, cuyos miembros darían limosna para la Obra mientras vivieran (ACP, Histórico, 837, fol. 55r. Cifr. GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia... La obra de cantería”, pp. 93-94).

para cubrir las ventanas que estaban sobre ellos; en 1437 el cabildo se obligó a dar 8.000 maravedís al maestro para que los terminara y a comienzos de 1438 ordenó ir a buscar al tañedor de órgano para que lo afinase³⁷. Poco después, en 1440, se hicieron diligencias para ajustar las obras de cantería y mandaron al maestro de las sillas que enviara a buscar al cantero que se había ido a Navarra y que, entre él y el canónigo obrero Juan de Rabanal, procurasen contentarlo³⁸. Da la impresión de que se habían producido algunas desavenencias en relación con la obra del trascoro, cuyos muros deben ser los que cierran los laterales de la actual capilla mayor, y, en consecuencia, el cantero había abandonado la ciudad de Palencia.

Para entonces, obviamente, ya se habría decidido prolongar la cabecera del templo un tramo más, trasladando el crucero hacia el oeste. El pilar que aún se puede ver por encima de las bóvedas en el lado sur de la iglesia, entre las actuales sacristía y antesacristía, indica claramente que se produjo un cambio en el proyecto original después de haber iniciado la construcción del transepto: Se decidió demoler parte de lo que se había levantado para añadir un tramo más a la cabecera, de modo que el más próximo a la capilla mayor pudo quedar libre y los dos siguientes albergaron el coro sin interrumpir la nave transversal³⁹. También son testimonio de dicho arrepentimiento los capiteles que se tallaron finalmente en el pilar que se había sobreelevado, a una altura igual a la de los restantes capiteles de las naves de la iglesia y a modo de friso corrido pero sin decoración. Ese es el punto que señalaría el límite al que habían llegado las obras tras la campaña emprendida por don Sancho de Rojas y es también la línea en la que se encuentran los dos únicos soportes de morfología tardorrománica (Ilustración 3).

Parece lógico que la sillería coral se hubiera dispuesto inicialmente en los tramos contiguos a la capilla mayor o, al menos, que esa fuera la intención original, sin cerramiento en el lado occidental y con el trono episcopal en una de las cabeceras, como indican las escenas talladas en sus paneles laterales⁴⁰. Su colocación un poco más atrás, dejando un tramo libre entre ambos ámbitos litúrgicos, pudo responder al deseo de permitir una aproximación de los fieles al altar mayor. Además, en los años 30, con la vieja cabecera románica derribada

³⁷ Las noticias sobre la construcción de los nuevos órganos se suceden entre 1436 y el 31 de enero de 1438 en que contrataron a Juan de Toledo para tocar los órganos mayores y menores cuando se le mandase por un salario anual de 1.600 maravedís y 4 cargas de trigo. ACP, Actas Capitulares, Libro 7, fols. 2r., 15r., 19r., 35v., 51r. y 51v.

³⁸ ACP, Actas Capitulares, Libro 8, fol. 72v.

³⁹ Este cambio en el proyecto ya lo indicó L. TORRES BALBÁS, *Arquitectura gótica*, col. "Ars Hispaniae", vol. VII, Madrid, Plus Ultra, 1952, pp. 155-156.

⁴⁰ TEJEIRA, M^a Dolores, "El trono episcopal de la catedral de Palencia. Un antecedente de los programas tipológicos en las sillerías corales góticas", *Archivo Español de Arte*, t. 74, n^o 294, 2001, pp. 171-178. Los estalos que cierran el conjunto por el oeste, a ambos lados del trono episcopal, fueron tallados por Pedro de Guadalupe en 1518-1519, antes de trasladar la sillería de coro a su actual emplazamiento al oeste del crucero. GARCÍA CUESTA, Timoteo, "La catedral de Palencia según los protocolos", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. 19, 1952-1953, pp. 67-89, doc. 22.

y las obras estancadas en la zona correspondiente al transepto, era necesario habilitar una vía de acceso y tránsito en el nuevo edificio lo que conllevaría la decisión de liberar la nave transversal que hoy se denomina “falso crucero” para posibilitar la circulación de los fieles.

La heráldica de Pedro de Castilla (1440-1460) indica que bajo su episcopado se abovedó el tramo añadido a la cabecera. Las abundantes noticias sobre la fábrica informan que, efectivamente, en la década de los 40 la actividad edilicia se concentraba en torno al transepto. El avance de la construcción hacia el oeste obligó a derribar ciertas partes del edificio románico que aún se mantenía en pie. Así, el 30 de septiembre de 1443 se dio el orden de destruir la vieja capilla del Corpus para dar anchura a la entrada de la iglesia⁴¹; el 16 de abril de 1445 el cabildo mandó tirar un arco para hacer el fundamento de un nuevo pilar⁴²; el 21 de agosto del mismo año se decidió buscar un nuevo emplazamiento para la sepultura de la emperatriz, que se encontraba en la capilla de la Magdalena⁴³ y cuatro días más tarde se creó una comisión para cambiar el Sagrario y ver cómo se adobaba el crucero⁴⁴.

Al frente de las obras se encontraba Gómez Díaz de Burgos, maestro que estaba en relación con el cabildo, al menos, desde 1430 y se mantendría a su servicio hasta su muerte, en 1469⁴⁵. Él debe ser el autor de las bóvedas de terceletes que cierran el tramo occidental de la cabecera, pues el 19 de mayo de 1444 el cabildo acordó darle todo lo necesario para cubrir “la capilla que está junto a la capilla nueva donde yace el tesorero que fue de Valladolid” y el 22 de septiembre del mismo año, el maestro se obligó a cerrar la capilla nueva que estaba haciendo entre el coro y la capilla del Corpus Christi⁴⁶.

⁴¹ ACP, Actas Capitulares, Libro 10, fol. 59v. Tres días más tarde se acordó vender las puertas y la madera de la capilla del Corpus que habían mandado derribar, con la condición de que quien la compra, la tirara a su costa (ACP, Actas Capitulares, Libro 10, fol. 60v.)

⁴² ACP, Actas Capitulares, Libro 12, fol. 6v.

⁴³ Se trata de la hija de Alfonso VII, doña Urraca, casada con García Ramírez de Navarra. El acuerdo fue tomado el 1 de agosto de 1459 (ACP, Actas Capitulares, Libro 20, fol. 12v). Finalmente, el sepulcro de doña Urraca fue instalado en la capilla mayor, actual capilla del Sagrario.

⁴⁴ ACP, Actas Capitulares, Libro 12, fol. 54r.

⁴⁵ VIELVA RAMOS, Matías, *La catedral de Palencia*, Palencia, Imprenta provincial, 1923, p. 17, dice que trabajaba para la catedral en 1428, pero la primera cita documental data de 1430 y se refiere a la obra de la cerca de la ciudad (ACP, Actas Capitulares, Libro 5, fol. 37r.). En realidad, no sabemos desde cuándo ocupó el cargo de maestro de la catedral. Las primeras actas después de esa fecha son las de 1436 y ese año se nombró pedrero a Juan Fernández del Sagrario, igual que en 1437 y desde 1440 a 1442 (ACP, Actas Capitulares, Libro 7, fols. 21r. y 45r.; Libro 8, fol. 70r.; Libro 9, fols 18r. y 42 r.). En 1443 es Alfonso Martínez Molinero quien figura como cantero en la relación de oficios que se elegían cada 11 de noviembre, pero Gómez Díaz aparece reflejado en las actas capitulares, cuatro días después, como maestro mayor de la obra de cantería de la iglesia, con un salario anual de 1.000 maravedís y 25 maravedís por cada día que labrase personalmente (ACP, Actas Capitulares, Libro 10, fol. 62r.).

⁴⁶ ACP, Actas Capitulares, Libro 11, fols. 6v. y 11r.

Una hipótesis de relación entre los soportes antiguos y la iglesia tardorrománica

Como ya hemos mencionado, en la línea de soportes orientales de lo que debería haber sido el transepto según el plan inicial se encuentran varios elementos discordantes con el resto del templo. Desde la girola hasta ese punto los capiteles responden a un modelo propio del arte flamígero que llegó a Castilla en las primeras décadas del siglo XV, en el que los frisos están cubiertos con una decoración que mezcla elementos vegetales, animales y mascarones, tallados con bastante plasticidad y virtuosismo técnico. Pero, al llegar a la altura en donde debería haberse iniciado el transepto, nos encontramos con capiteles lisos en el pilar rebajado al que ya hicimos alusión al hablar del cambio de proyecto y con los soportes de morfología tardorrománica que separan los dos paños laterales de la actual capilla mayor, tanto en el lado de la epístola como en el del evangelio (Ilustraciones 4 y 5).

Estos pilares han llamado la atención de los estudiosos, que no se ponen de acuerdo en la adscripción estilística y cronológica de los mismos y que, en la mayoría de los casos, han preferido pasar de puntillas sobre el tema, probablemente debido a la dificultad para explicar su presencia. Así, Agapito y Revilla, en la guía que publicó en 1896 calificaba como erróneo considerar esos pilares románicos⁴⁷; sin embargo, Vielva Ramos, en 1922, defendía su antigüedad y algunos autores posteriores suscribieron esta opinión⁴⁸. Publicaciones más recientes han retomado la idea del primer historiador citado, sin explicar la razón de la singularidad de estos pilares dentro de la catedral gótica. Es el caso de Salvador Andrés, que afirma que no quedan más restos de la iglesia románica que un fragmento de cornisa con ajedrezado⁴⁹, y de uno de los mayores expertos en la catedral de Palencia, Rafael Martínez, que cree que se trata de “pilares arcaizantes correspondientes a lo construido en la primera mitad del siglo XV imitando los que se realizaban en edificios del primer gótico en Castilla”⁵⁰.

Se trata en ambos casos de medias columnas adosadas al muro, acompañadas en su lado oriental por sendas columnillas con el mismo despiece de tambores y menor diámetro, seccionadas estas a la altura de la imposta que recorre el muro. Los capiteles están ornados con motivos vegetales: hojas rizadas en los de mayor tamaño y lisas con algún apomado en los dos más pequeños. En la parte inferior un simple bocel separa los fustes del plinto cuadrado en el que apean. La columnilla del lado de la epístola se pierde en la imposta del muro, como si quedara embebida en la pared, mientras que la del evangelio remata, sobre la misma imposta, en una especie de *cul-de-lampe* con adornos renacentistas. Está claro que los

⁴⁷ AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La catedral de Palencia*, Palencia, Establecimiento tipográfico de Abundio Z. Menéndez, 1896, p. 104, nota 2.

⁴⁸ VIELVA RAMOS, Matías, *La catedral...*, p. 62.

⁴⁹ ANDRÉS ORDAX, Salvador, “La catedral de Palencia y los obispos...”, pp. 28-29, se refiere al fragmento de imposta que actualmente se expone en el claustro catedralicio y que, según él, pertenecería a una fecha temprana.

⁵⁰ MARTÍNEZ, Rafael, “Tiempos oscuros...”, p. 190.

referentes formales hay que buscarlos en la arquitectura y la escultura de finales del siglo XII o comienzos del XIII y no hay ninguna razón para pensar que en la primera mitad de la decimoquinta centuria alguien decidiera copiar un tipo tan impropio de la época y tan diferente de lo que se estaba haciendo en la nueva catedral (Ilustración 6).

Si estos pilares son realmente tardorrománicos, su presencia en la iglesia gótica del siglo XV se puede explicar o bien como una reutilización de elementos preexistentes en el templo consagrado en 1219 o bien porque formaban parte de estructuras de ese templo que se han conservado *in situ*. La primera posibilidad es difícil de justificar, ya que no se trata de piezas excepcionales sino más bien al contrario: su calidad técnica y su plasticidad son inferiores a las de la talla de los capiteles flamígeros y no parece haber ningún motivo estético o simbólico para querer perpetuar su presencia trasladándolas a este lugar. La segunda opción parece más verosímil; tenemos que recordar que la anchura de la nave central se mantuvo intacta en la iglesia gótica y que, en 1504, cuando Martín de Solórzano se comprometió a terminar los tramos occidentales del templo, en el contrato se hablaba expresamente de aprovechar la cimentación de ciertos pilares antiguos en la nueva obra y de conservar la fachada de los pies "...que quede muy limpia y se revoque toda que parezca nueva"⁵¹. Cabría entonces pensar que también en este punto de la cabecera pudo haberse reutilizado no solo la cimentación sino también parte del propio pilar con sus medias columnas adosadas.

Su ubicación, como hemos dicho, corresponde a la de los pilares torales del lado oriental del crucero previsto en el proyecto original del nuevo templo y, entonces, la pregunta que surge es si la catedral románica se extendía tanto hacia el este. No es esa la opinión de Salvador Andrés ni la de Rafael Martínez, que perfilan una iglesia mucho menos ambiciosa, demasiado modesta para los tiempos en los que se estaba levantando y para la importancia de la diócesis de Palencia, en la que se iba a fundar una universidad casi coetánea a su consagración⁵² (Ilustración 7).

En las páginas anteriores ha quedado reflejado cómo la fábrica de la iglesia 1200 se iba derribando solamente en la medida en que la obra gótica avanzaba sobre ella, aspecto del que estamos bien informados a través de la documentación catedralicia. El primer momento en el que se hace referencia a ello es en 1426, cuando el obispo don Gutierre Álvarez de Toledo y el cabildo, en una carta dirigida al papa, dicen que la iglesia había sido demolida. En

⁵¹ GARCÍA CUESTA, Timoteo, "La catedral de Palencia.... La obra de cantería", doc. 6, especialmente p. 113.

⁵² ANDRÉS ORDAX, Salvador, "La catedral de Palencia y los obispos...", p. 29, sitúa la capilla mayor sobre la cripta visigoda; MARTÍNEZ, Rafael, "Tiempos oscuros...", p. 190, proyecta la cabecera un poco más extendida hacia el este y sitúa el muro occidental un tramo más hacia el oeste de lo que en realidad estaba, mientras en "La lenta construcción de un gran templo. La catedral en la época gótica", en PAYO, René y MARTÍNEZ, Rafael, *La catedral de Palencia...*, pp. 202-288, especialmente, p. 207, ofrece una versión diferente de la planta de la catedral románica en el templo gótico, con el muro de los pies correctamente colocado, pero con unas dimensiones bastante reducidas.

estas fechas la nueva construcción no habría sobrepasado la línea oriental prevista para el transepto ya que, entre otros testimonios de su historia constructiva –como son los conciertos con el maestro Gómez Díaz en los años cuarenta–, tenemos los escudos de don Pedro de Castilla en las claves de las bóvedas del tramo añadido a la cabecera. Es decir, que el viejo presbiterio se encontraba muy próximo al lugar en donde se levantó la nueva capilla mayor.

Por otro lado, también hemos visto que las cartas de solicitud de ayuda enviadas a Roma en 1419 y 1426 hablan de los trabajos que se estaban llevando a cabo como reparación, además de reedificación. Sería necesario hacer un análisis filológico más profundo, y no es este el lugar, pero ya señalé al comienzo del texto el ejemplo de las catedrales de Burgo de Osma y León, en las que el término reparar también se pone en relación con las labores edilicias y en donde sabemos que la nueva obra se supeditó en algún momento a las estructuras existentes. Concretamente, en el caso de la segunda las excavaciones indican, sin sombra de duda, que los pilares torales del crucero gótico se asentaron sobre la cimentación de los anteriores. ¿Es posible que en Palencia hubiera sucedido algo similar? Se podría entender perfectamente el aprovechamiento de una cimentación sólida y de unos robustos pilares, como debieron ser los torales del crucero tardorrománico, especialmente en la fábrica palentina en donde las circunstancias de escasez de recursos afectaron a la obra desde sus inicios y dificultaron constantemente el avance de los trabajos⁵³.

Si aceptamos que se hubiera previsto situar el crucero gótico en el mismo lugar del anterior, la capilla mayor consagrada en 1219, con una probable configuración de ábside semicircular precedido por tramo recto, tendría que haber estado entre los dos primeros tramos de la cabecera gótica, lo que resulta coherente con la necesidad de derribarla antes de 1426 (Ilustración 8).

No cabe duda de que los posibles testigos de esos antiguos pilares han sufrido modificaciones y retoques en tiempos posteriores; las primeras quizá cuando se decidió retrasar el transepto y se liberaron de parte de la carga prevista; la segunda, cuando se levantaron los muros del trascoro y quedaron parcialmente embebidos en ellos y, de nuevo, en el siglo XVI, tal como indican los adornos en el soporte del lado del evangelio, seguramente en relación con el traslado de la capilla mayor a este espacio⁵⁴.

Sin duda este tema merecería un estudio más profundo, pero solamente una excavación podría aclarar definitivamente cuál es el fundamento de los pilares de los que aquí se ha tratado.

⁵³ Cuando, en 1318, el obispo don Gómez propuso el pago de tres cargas de trigo del monto total de los diezmos de cada parroquia para la Obra, ya encontró la oposición de los clérigos, arciprestes y reyes, que no estaban dispuestos a ver mermada su participación en los diezmos (ACP, nº 837, fols. 48-49).

⁵⁴ El conjunto coral fue trasladado en 1519 al lugar que hoy ocupa, en los dos tramos de la nave central al oeste del crucero, al tiempo que la capilla mayor se desplazaba al espacio que hasta entonces había ocupado la sillería, acotando en el centro del templo un nuevo ámbito que alberga los dos polos principales de la liturgia catedralicia.

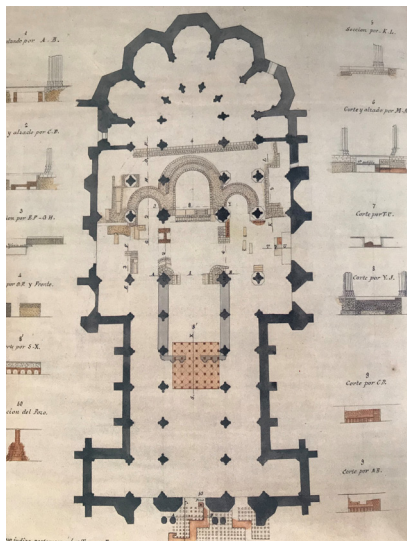


Ilustración 1.- Catedral de León. Planta de la iglesia románica excavada por Demetrio de los Ríos bajo el templo actual (Archivo Catedral de León).

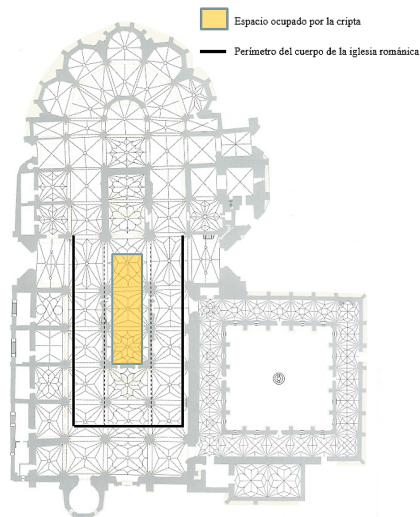


Ilustración 2.- Catedral de Palencia. Planta de la iglesia actual con la ubicación de la cripta y el perímetro de las naves del templo anterior, según la autora.

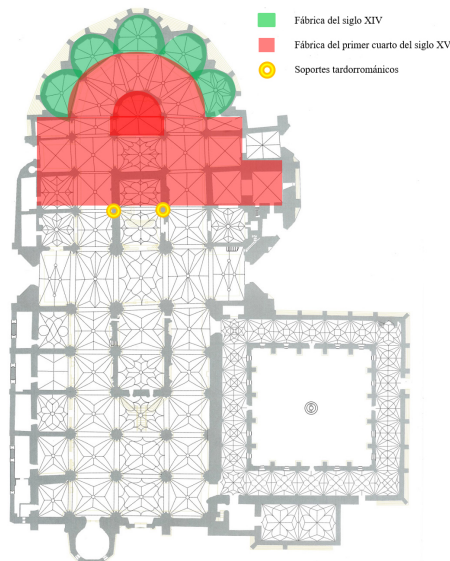


Ilustración 3.- Catedral de Palencia. La construcción gótica hacia 1426, según la autora.



Ilustración 4.- Catedral de Palencia. Pilares y capiteles realizados en la primera mitad del siglo XV.

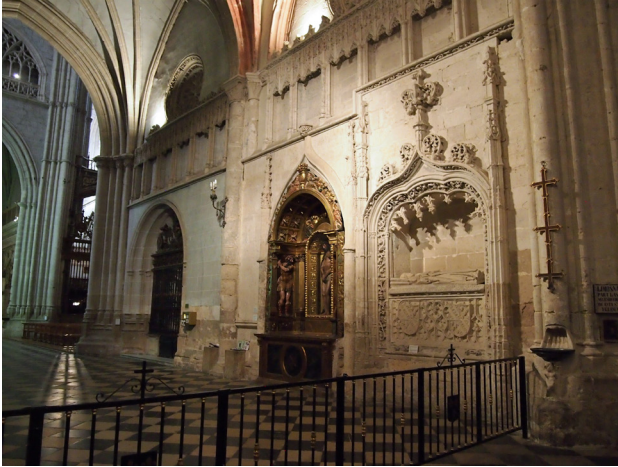
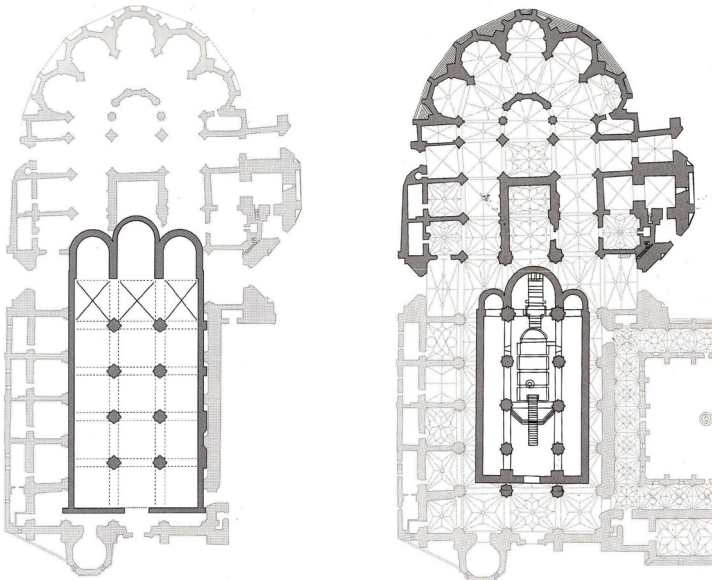


Ilustración 5.- Catedral de Palencia. Cerramiento de la actual capilla mayor por el lado de la epístola.



Ilustración 6.- Catedral de Palencia. Capiteles tardorrománicos en el cerramiento de la actual capilla mayor: a) lado de la epístola y b) lado del evangelio.



Reconstrucción de la planta de la Catedral románica y de su situación en relación con el edificio gótico actual, según R. Martínez.

Ilustración 7.- Catedral de Palencia. Plantas de la iglesia románica en relación con el templo actual, según Rafael Martínez: a) “Tiempos oscuros. La catedral en la época visigoda y románica” y b) “La lenta construcción de un gran templo. La catedral en la época gótica”, en PAYO, René y MARTÍNEZ, Rafael, La catedral de Palencia. Catorce siglos de Historia y Arte, Burgos, 2011, pp. 190 y 207 respectivamente).

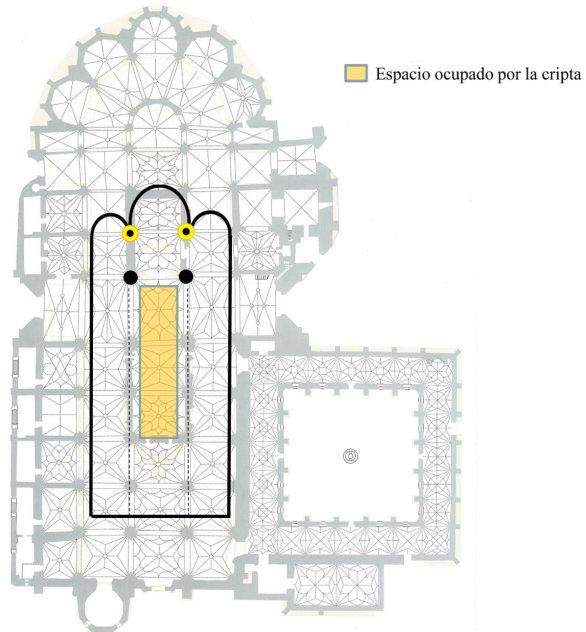


Ilustración 8.- Catedral de Palencia. Planta de la iglesia románica en relación con el templo actual, según la autora.

PIEDAD Y PRESTIGIO DE HUGO IV DE URRIÉS Y VEINTEMILLA († 1605), SEÑOR DE LA BARONÍA DE AYERBE EN EL REINO DE ARAGÓN Y DE LAS DE RISSI Y CHIPULLA EN EL DE SICILIA

Carmen Morte García, *Universidad de Zaragoza*
cmorte@unizar.es

“La biografía será un elemento de juicio esencial para entender una época y una sociedad”

(Julio Caro Baroja, *Género biográfico.....*, 1986)

Los Urriés propietarios de la Baronía de Ayerbe en el Norte de Aragón, pertenecían a un destacado linaje en el que hubo cardenales, obispos, abades, embajadores, secretarios reales, virreyes, etc. El Marquesado de Ayerbe fue creado en 1750 por Fernando VI y con grandeza de España otorgada en 1789. Se trata de una saga familiar todavía por estudiar en profundidad dada su complejidad, a pesar del esfuerzo de algunos de sus miembros que lo intentaron sobre todo en el siglo XVIII. Ya en 1734 escribe una historia del linaje Jordán de Urriés para probar su derecho al Señorío de la Villa de Ayerbe¹. Componentes de otra rama de la familia anotaron las contradicciones y aspectos desconocidos de sus antepasados, tal como lo hizo en 1727 José Joaquín Ruiz de Castilla y Urriés², mientras que el marqués de Velilla advertía en 1922 la dificultad para consultar los archivos familiares por la dispersión de los documentos³.

Los Urriés del siglo XVI

La relación de estos señores jurisdiccionales de Ayerbe y Marcuello en la provincia de Huesca con la monarquía hispana, fue muy estrecha y varios de sus integrantes siguieron a la corte real, participando en la administración y en las iniciativas militares de la Corona: las campañas de Italia de Fernando el Católico, la conquista de Túnez por Carlos V y el frente

* El presente artículo se enmarca entre las iniciativas del proyecto de investigación de excelencia MINECO i+d+i HAR2015-66999-P.

¹ El documento se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, vid. SARRABLO, Eugenio, “Una historia manuscrita de la familia aragonesa de los Jordán de Urriés”, *Revista Hidalguía* (Madrid), 1 (1953), pp. 125-140. Y *Árboles genealógicos* de este linaje hay en Toledo, Archivo de la Nobleza, Sástago, CP.336, D.2 y D.12, 337, D.5-6, sin fechas.

² Se trata de dos códices conservados en el Fondo Documental Histórico de las Cortes de Aragón, de Zaragoza (mss. L. 118 y L. 119), Huesca, 1727. El volumen 1 se describe en GARCÍA LÓPEZ, M^a Cruz, “Los retratos y armas de los Ruizes de Castilla y Urriés: un manuscrito aragonés del siglo XVIII de excepcional riqueza emblemática”, *Emblemata* (Zaragoza), 7 (2001), pp. 431-446.

³ MARQUÉS DE VELILLA DE EBRO, *Genealogía Casa Urriés*, Madrid, Tipografía de A. Marzo, 1922.

de Alemania con Felipe II. Nos interesa recordar aquí algunos datos de los ascendientes más directos de nuestro protagonista, Hugo IV de Urriés Ruiz de Calcena Veintemilla, para una mejor comprensión de su personalidad.

Fueron sus abuelos paternos Hugo III de Urriés y Calcena († 1544/1545) y Greyda (o Grayda) de Lanuza y Torrellas († 1560)⁴. El VIII Señor de Ayerbe, tuvo el título de Caballero de Santiago y Calatrava y ejerció de secretario real de Fernando el Católico y de Carlos V. En 1518 era representante del brazo de Caballeros Infanzones en las Cortes celebradas en Zaragoza. Tres años después visitó Bruselas acompañando al emperador Carlos y según crónicas antiguas trajo -del monasterio de Santa Clara de esa ciudad- a la parroquia de Ayerbe, la reliquia de la cabeza de Santa Leticia, patrona de la localidad aragonesa⁵.

Los esposos Urriés Lanuza edificaron en la plaza de la Villa de Ayerbe un suntuoso palacio (1543-1548), aún existente -aunque muy remodelado- y su escudo de armas campea en la fachada principal. También fundaron en esa ciudad un convento de la Orden de Santo Domingo dedicado a la Anunciación de Nuestra Señora, con el título del Remedio (1543) y allí establecieron el panteón de su linaje.⁶ El 1 de abril de 1544 todavía vivía Hugo de Urriés, “del Consejo de su Majestad, residente en Corte”, si bien ya había fallecido el 18 de mayo del año siguiente según recoge un documento realizado por su viuda como usufructuaria de los bienes del secretario real⁷.

⁴ RUIZ DE CASTILLA Y URRIÉS, José Joaquín, *Armas y retratos, con inclusiones, de los Ruizes de Castilla y Urrieses*, Huesca, 1727, vol. 1, mss. L119, Zaragoza, Fondo Documental Histórico de las Cortes de Aragón. Hugo de Urriés era hijo de Pedro Jordán de Urriés (hijo de mosen Hugo de Urriés y María Vázquez de Cepeda) y de Catalina de Calcena y Cabañas (hija de Juan Ruiz de Calcena, secretario de Fernando el Católico). Lanuza era hija de Martín López de Lanuza y de Torrellas y Perelló, y nieta de Ferrer de Lanuza, Justicia de Aragón. FONZ GARCÉS, Francisco, *La población de Ayerbe, 1550-1700 a través de los archivos parroquiales*, Argensola (Huesca), 106 (1992), p. 55.

⁵ BLASCO DE LANUZA, Vicente, *Historias Ecclesiasticas, y seculares de Aragon en que se continuan los annales de Çurita, y tiempos de Carlos 5. con historias Ecclesiasticas antiguas, y modernas, que hasta aora no han visto luz, ni estampa. ... Tomo primero, Libro V, Çaragoça, Iuan de Lanaia y Quartanet, 1622, p. 513. Por el contrario FONZ, Francisco, *La población...*, p. 49, dice que fue Hugo de Urriés Vintimiglia quien trajo la reliquia de Santa Leticia de Roma en 1555.*

⁶ Greyda de Lanuza, fallece el 16 de marzo de 1560, “enterose en el monesterio”, según la partida de defunción conservada en el Archivo Diocesano de Huesca, Ayerbe, Registro parroquial, *Defunciones*, sig. 28-01 A, f.19. En este documento se anota con posterioridad y otro tipo de letra que fue fundadora del convento de Santo Domingo “año 1548. Escritura de fundación Jayme Xistau, notario de Huesca desde dicho año hasta el de 1649 (sic) y otras con el Capitulo y Villa. Se empezó la obra año 1543. Vinieron los Religiosos en octubre de 1549”. En 1532 de Lanuza donó a la iglesia de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza, “un joyel de oro esmaltado con un rubí y un diamante con tres perlas”, SAN VICENTE PINO, Ángel, *Lucidario de Bellas Artes de Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa, 1991, p. 274.

⁷ Madrid, Archivo Histórico Nacional, Diversos-Comunidades, Car.83, N.198 y Car.78, N. 230.

El matrimonio se enterró “en un sepulcro sumptuoso gravadas allí las armas de Urriés y de Lanuça”. Doña Greyda pidió que la enterrasen con el hábito de la orden dominica⁸. Por otra parte, en la Plaza del Pilar de Zaragoza edificaron un monumental palacio cuya imagen recoge Anthonius van der Wyngaerde en la *Vista de la ciudad de Zaragoza* (1563). En ambas construcciones, religiosa y civil se reiteraban los blasones Urriés-Lanuza como reseña su descendiente Ruiz de Castilla, en el siglo XVIII. (Fig. 1)

Los padres de Hugo IV de Urriés Veintimilla fueron Pedro Jordán de Urriés Lanuza († 1561) y Ana Ruiz de Calcena Veintimilla (Veintimiglia) y del Castellar, Baronesa de Riesi y Chipulla en Sicilia († antes de abril de 1579). El IX Señor de la Baronía de Ayerbe, y de la de Carpignano en el reino de Nápoles, ostentó también la dignidad de Caballero de Santiago. Prestó relevantes servicios al emperador Carlos V con una compañía de caballería y fue designado virrey de Calabria. Hay datos contradictorios sobre el fallecimiento de Pedro Jordán de Urriés Lanuza, dado que fuentes antiguas mencionan su muerte en Sicilia en acción bélica (1519), en la que fue hecha cautiva su mujer Ana de Veintimilla, rescatada luego por su hijo Hugo, para cuyo pago vendió la Baronía de Carpiniano (Carpignano), en el reino de Nápoles. Ya su descendiente Ruiz de Castilla y Urriés en 1727 duda de la veracidad de esa fecha por un documento de 1555 testificado por el notario Xaime Sanclemente.

Otro tipo de noticias también nos aproximan a la fecha de su defunción, así en los registros parroquiales se anota que en 1553 juran señor de Ayerbe a su hijo Hugo para cuando fallezca Pedro de Urriés, su padre “el qual va en servicio del emperador en la guerra contra Francia”⁹. En 1555 obtiene la baronía de Pirano y entonces solicita un permiso real para explotar las minas de sus posesiones en Sicilia. En diciembre de 1559 debía estar ausente de Aragón como se deduce de un documento emitido por su esposa Ana de Veintemilla, si bien dos años después Pedro Jordán de Urriés ya había fallecido porque el nuevo heredero de la Baronía era su hijo. El óbito de su esposa Ana fue anterior al 10 de abril de 1579¹⁰.

⁸ GARCÍA CIPRÉS, Gregorio y UBIETO, Emilio, *Ayerbe. Reseña histórica, monumental y comercial de esta noble y fidelísima villa aragonesa*, Huesca, Editorial V. Campo, 1928; UBIETO ARTUR, M^a Isabel, *Nobiliario de Aragón*, Zaragoza. 1983. *Revista Serrablo* (Sabiñánigo), nº 121 Septiembre (2001). Mencionan que doña Greyda pidió la enterraran sin ataúd, ante el altar mayor de este templo, donde fue enterrado con anterioridad su consagrante el obispo Francisco de Urriés.

⁹ La cita de los registros parroquiales en FONZ, FRANCISCO, *La población de Ayerbe...*, 1992, p. 56. VIGNAU, VICENTE y UHAGÓN, FRANCISCO R. de, *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de Santiago desde el año 1501 hasta la fecha*, Madrid, Tip. de la Viuda e Hijos de M. Tello 1901, citan a Pedro Urriés y Lanuza, p. 353.

¹⁰ El dato de 1555 en Archivo General de Simancas, Estado, E. 1123-51, *Permiso para la investigación de las minas en Sicilia que solicita D. Pedro de Urriés*, 1555. La noticia de 1559 en Archivo Histórico Nacional, Diversos-Comunidades, Car.111, N.153; los datos de 1576 y 1579 en Car.103, N. 269 y Car.109, N.309.

Hugo IV de Urriés Ruiz de Calcena Veintemilla (†1605)

El Urriés que nos ocupa fue X señor de la Baronía de Ayerbe y de la Honor de Marcuello en el Reino de Aragón y de la Baronía de Riesi y Chipulla en el Reino de Sicilia, además de Caballero del hábito del apóstol Santiago, vulgarmente llamado de la Espada y Comendador de Enguera (Valencia)¹¹. Su biografía está por hacer y en esta ocasión recopilamos algunos datos, corregimos errores y damos nuevas noticias. Hasta la fecha, la historiografía se ha centrado más en el litigio de la Baronía de Ayerbe, a consecuencia de la documentación generada. El conflicto fue el levantamiento de los vasallos contra Hugo de Urriés, aduciendo que la venta hecha en 1360 a Pedro de Urriés había sido con carta de gracia. Don Hugo y su madre Ana Ruiz de Calcena Veintemilla se negaron a admitir tal decisión y pusieron un recurso contra varios lugartenientes de la Corte del Justicia de Aragón¹². Después de una serie de tumultos en los que participó el Señor de Ayerbe, la baronía se incorporó en 1568 a la Corona hasta 1582. Después, las Cortes de Aragón confirmaron la devolución a Hugo IV de Urriés, quien la poseyó pacíficamente hasta su muerte, ocurrida en Ayerbe el 22 de marzo de 1605¹³.

Hemos identificado su imagen en una escultura orante de alabastro en la cripta de la basílica del Pilar de Zaragoza y en una buena pintura conservada en el Museo de Zaragoza, que debe ser el ejemplar mencionado en el inventario *postmortem* de 1605 como “un retrato de don Ugo”, colocado en una de las habitaciones con vistas al río Ebro de sus casas principales de Zaragoza¹⁴. Después, el cuadro debió pasar al convento de San Nicolás de Tolentino de esa ciudad, fundado por Hugo IV de Urriés, dado que en el catálogo manuscrito del museo zaragozano del siglo XIX se indica esa procedencia¹⁵. (Fig. 2)

El retrato (óleo sobre tabla) obedece a la tipología de retrato español que se impuso desde 1560 con Antonio Moro y después con Sánchez Coello. Está situado sobre un fondo neutro y dirige su mirada hacia el espectador, aparece de medio cuerpo, visto de frente aunque ligeramente girado hacia la derecha. Don Hugo está representado en su madurez con amplias entradas en la frente y pelo entrecano levantado sobre ella. La indumentaria sobria

¹¹ *Regla de la orden y cavalleria de S. Santiago de la Espada / co(n) la glosa y declaracion del Maestro Ysla*, Alcalá de Henares, Juan Brocar, 1547.

¹² Documentación entre otros archivos en: Archivo Histórico Provincial de Huesca, *Pleito de Ayerbe*, sig. 37/1 a 37/3, 41/1, 41/3 y 41/5, donde también se menciona que el 4 de septiembre de 1506 el secretario Urriés (Hugo) tomó posesión de Ayerbe y el 13 de mayo de 1529 lo hizo Pedro de Urriés, 37/3, f.XX. Y en Archivo Diputación Provincial de Zaragoza, 01-01-1568 Signatura Mns – 204.

¹³ La primera fuente es BLASCO DE LANUZA, Vicente, *Historias eclesiásticas y seculares*, libro I, tomo II, pp. 135-138. Más reciente en COLÁS LATORRE, Gregorio y SALAS AUSENS, José Antonio, *Aragón en el siglo XVI: alteraciones sociales y conflictos políticos*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1982.

¹⁴ AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, n^o 4301,

¹⁵ “Del convento de Agustinos Descalzos, a consecuencia de la Desamortización (1836-1848)”. N.I.G.: 10256 “Retrato de D. Hugo de Urriés. Óleo sobre tabla, anónimo del S.XVII”, 137x106 cm, sin marco.

y de color negro sigue la moda del reinado de Felipe II, si bien por los prominentes bigotes con las puntas curvadas hacia arriba y engominadas y por la barba puntiaguda, se puede estimar corresponde a la década de 1590. Viste traje negro (jubón o colete y capa corta), cuello con estrecha golilla blanca almidonada y puños del mismo color; lleva como único adorno la cruz de Santiago de color rojo sobre el pecho¹⁶. La gama de color es reducida y la fuerte iluminación va dirigida a la cabeza y manos. Apoya la izquierda en el puño de la espada y sostiene el rosario de grandes cuentas en la mano derecha. El papa Gregorio XIII instituyó la fiesta del Rosario en 1573 en conmemoración de la victoria cristiana en Lepanto (el 7 de octubre de 1571), para propiciar el triunfo de la fe católica.

El mejor artista que hizo las galerías de retratos de la nobleza aragonesa en las últimas décadas del siglo XVI, fue el flamenco Rolán Moys (+18/11/1592), quien en 1589 aparece en la matrícula de caballeros e hidalgos de Zaragoza, si bien en el cuadro del Museo de Zaragoza se han utilizado una técnica más precisa y una pincelada menos audaz, que en los retratos de los Villahermosa pintados por Moys y conservados en el palacio ducal de Pedrola (Zaragoza)¹⁷.

Nuestro protagonista se casó en tres ocasiones con mujeres de ascendencia catalana y solo tuvo descendencia con la primera, Beatriz de Cardona y Requesens († antes de noviembre de 1573), hija de los duques de Cardona, Antonio de Cardona y María de Requesens. Las capitulaciones matrimoniales se firmaron en Barcelona el 6 de febrero de 1552¹⁸. De esta unión nacieron: Juan (+ 5-IV-1585), Pedro (+ 20-V-1585), Ana Tomasina, (bautizada en 1558)¹⁹ y María de Urriés Cardona y Veintemilla (+1633), casada con Pedro Francisco de Altarriba y Alagón, Señor de Huerto. A esta última, su padre la dejó heredera de la Baronía de Riesi y Chipulla²⁰. Don Hugo tuvo una hija fuera del matrimonio, Ana de Urriés, monja profesa

¹⁶ COLOMER, JOSÉ LUIS y DESCALZO, Amalia (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, 2 vols., Madrid, CEEH y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014; VV. AA., *La moda española en el Siglo de Oro*, cat. Exposición Museo de Santa Cruz, Toledo, 25 de marzo-14 de junio de 2015, Toledo, Junta Castilla La Mancha.

¹⁷ No obstante, se podrán precisar más detalles cuando se haga la limpieza y la restauración del retrato. Del pintor Pedro Lorfelín, implicado por los albaceas de Hugo IV de Urriés en diferentes proyectos (entre 1613 y 1617), no se ha identificado obra alguna para vincularlo al retrato del Museo de Zaragoza.

¹⁸ Tabla genealógica de la casa de Urriés, señores de Ayerbe. (S.a.), Madrid, Real Academia de la Historia, Salazar y Castro. Capítulos matrimoniales en Barcelona el 6 de febrero de 1552 (fol. - s.n. (4 docs.)s.c. – Archivo Histórico Protocolos de Barcelona, 313/81, notario Joan Jeroni Cangelles.

¹⁹ Juan y Pedro Urriés, hijos de don Hugo, fallecieron en Zaragoza y fueron inhumados en el convento de Santo Domingo de Ayerbe. Archivo Diocesano de Huesca, Ayerbe, Registro parroquial, Defunciones, sig. 28-01 A, ff. 94v y 25r. *idem*, sig. 7-1/023-01 A, f. 37, Ana Tomasina Urriés fue bautizada en Ayerbe en 1558 y no en 1588 como se ha publicado.

²⁰ La deja heredera en su testamento de 21 de enero de 1603, redactado en Ayerbe, hay copia en Archivo Histórico Protocolos Notariales de Zaragoza (citaré AHPNZ), Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, ff. 464v-465r. María de Urriés Cardona y Veintemilla no era la viuda de Hugo de Urriés como se ha publicado, GARCÍA GUATAS, Manuel y MARTÍN ROYO, Teresa, «El colegio universitario de San Nicolás de Tolentino en Zaragoza», en *Artígrama* (Zaragoza), 2 (1985), pp. 111-130.

en el monasterio de Santa Clara de Huesca y su padre le otorgó una asignación anual de por vida²¹.

El X señor de la Baronía de Ayerbe se casó en segundas nupcias con Hipólita Eril de Cardona (puede aparecer como Hipólita de Cardona Eril)²², hija de Pedro Eril de Cardona, señor de Albi y de Catalina de Queralt. De los datos conocidos de la nueva señora de Ayerbe, el de mayor interés se relaciona con su participación en la fiesta que se hizo en el convento de Santo Domingo de Zaragoza en 1595 para conmemorar la canonización de san Jacinto²³.

Hipólita Eril fue una de las damas que estuvieron en el mencionado cenobio colaborando en revestir las imágenes y tomó a su cargo la de santo Tomás de Aquino, prestando sus espléndidas joyas para engalanarla, descritas de manera pormenorizada en una *Relación* publicada en 1595 en Zaragoza. Así, el escapulario estaba guarnecido por las orillas con cadenas de oro muy gruesas y en el cuerpo había una labor bordada con “hilos de granates”, con dos cavidades, en la más alta había una imagen de la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel, rodeada de 27 perlas y entre ellas un diamante, una esmeralda y dos rubíes. En la otra cavidad estaba una imagen de la Inmaculada Concepción rodeada de perlas y debajo una broncha con un diamante grande y otros seis más pequeños. En el remate había otra broncha con perlas. La capa estaba sembrada de estrellas, cada una hecha de cinco puntas de cristal y oro, en medio un diamante. El lujo de la pieza era de tal calibre que la separación entre cada estrella estaba adornada de ocales con diamantes, rubí y perlas, además todo el orillo de la capilla por delante se guarnecía con rubí y perlas. El sol de oro colocado en medio del pecho tenía los rayos de diamantes, rubí, esmeraldas y perlas, con una perla gruesa como una avellana en la punta, y entre cada rayo había un diamante y cinco jacintos grandísimos²⁴.

Rodeaba a la talla de santo Tomás de Aquino un collar de piezas de tres perlas, un diamante colocado en la broncha de la parte baja (“cuyo valor es sin precio” según se indica en la *Relación*) de la que colgaban bellotillas de oro. Sigue la descripción de este revestimiento de joyas y se menciona una argolla de oro en el cuello, con diamantes, rubí, esmeraldas y perlas engastados, además de otras 6 bronchas con el mismo tipo de piedras preciosas como las anteriores y un papagayo de oro, labrado a trasflor con muchos diamantes engastados. La riqueza de la corona es abrumadora, incluso al autor de esta *Relación* le llama la atención una perla “*estremadissimamente grande. Ya tanto que dizen ser una de las mas particulares que asta oy se*

²¹ AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, f. 437v.

²² Hipólita Eril había estado casada antes con Sancho Martínez de Leiva (+1579), virrey de Navarra, de esta unión nació Hipólita Leyva Heril de Cardona, casada con Francisco Arias de Bobadilla, Conde Puñonrostro. Hipólita reclamaba la dote de su madre al viudo Hugo de Urriés, AHPNZ, Bartolomé Malo, 13 de septiembre de 1605, nº 4301, ff. -, 651v-652.

²³ MARTEL, Jerónimo, *Relacion de la Fiesta que se ha hecho en el Conuento de Santo Domingo de la Ciudad de Çaragoça a la Canonizacion de San Hyacintho*, Zaragoza, Lorenzo Robles, 1595, pp. 19, 86-92; la relación fue recopilada para Isabel de la Cueva y Córdoba, duquesa de Albulquerque y marquesa de Cuellar, ejemplar en British Museum [https://books.google.es/; consulta diciembre 2017].

²⁴ MARTEL, Jerónimo, *Relacion de la Fiesta....*, pp. 86-92.

han visto". Los dedos iban llenos de sortijas de diamantes y el escritor dice que le han faltado palabras para describir las joyas e incide en la singularidad de las perlas. La contribución de Hugo de Urriés en esta ocasión fue el envío de hachones para alumbrar.

La *Relación* de este acontecimiento festivo con motivo de la canonización de san Jacinto (Zaragoza, 1595), ofrece también una valiosa información al describir de manera pormenorizada los ajuares que lucían todas las esculturas en el desfile por la ciudad, además de dar el nombre de las personas que participaron en la fiesta. También se organizó un certamen poético y los versos que compuso Cervantes ganaron el primer premio²⁵.

La práctica de revestir las imágenes con joyas fue práctica más habitual en las advocaciones marianas, sirvan de ejemplo la Virgen del Pilar de Zaragoza, Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia o Nuestra Señora de las Candelas de La Alberca (Salamanca)²⁶.

Hipólita de Cardona Eril redactó su último testamento en Zaragoza el 14 de abril de 1597 y la apertura del documento fue el 19 del mismo mes, cuando ya había fallecido y se había hecho el reconocimiento del cadáver, que estaba colocado "en un aposento del cuarto alto" del palacio zaragozano de los Urriés, situado en la plaza de Nuestra Señora del Pilar. Pide ser enterrada en el monasterio de Nuestra Señora del Remedio de Ayerbe (legando a este, candeleros e incensario de plata). Menciona la cantidad económica asignada a su hija Juana de Leiva y Cardona (monja profesa en el monasterio de las Huelgas de Burgos) y hace heredera universal a Hipólita de Leiva Cardona, condesa de Puñonrostro. Deja dinero para hacer un manto para la Virgen del Rosario de Santo Domingo de la Calzada (y más dinero para una capa carmesí con cenefa) y para confeccionar otro consignado a la Virgen del Pilar, además prevé sueldos jaqueses para la realización de una peana destinada a la cabeza de san Nicolás de Tolentino. Debe ser el busto de plata del santo que se encontraba en la iglesia del convento de San Agustín de Zaragoza. Doña Hipólita ordena diferentes legados píos y otros para sus criados, otorga la libertad a una esclava llamada Clara; dona las imágenes de su oratorio a la capilla donde iba a ser inhumada y ordena colocarlas en la pared de manera que no se puedan sacar del muro²⁷.

La tercera y última esposa de Hugo de Urriés Veintemilla fue Isabel Ana Caldes, hija de Juan Caldes, Señor de la Baronía de Segur, en Cataluña, y de Durasia Giliberto²⁸. Las capitulaciones matrimoniales se firmaban en los meses de noviembre y diciembre de 1597 en Barcelona y en el castillo de Segur. Para estos esposales Felipe II dio licencia por Cédula fechada en Madrid, a 23 de enero de 1598.

²⁵ MARTEL, Jerónimo, *Relacion de la Fiesta...*, pp. 86-92.

²⁶ CEA GUTIÉRREZ, Antonio, *Religiosidad popular, imágenes vestideras*, Zamora, Caja España, 1992.

²⁷ AHPNZ, Bartolomé Malo, n° 4293, ff. 302-316. Lega a Magdalena Ardieta un escritorio y toda su ropa blanca. Su defunción (1597, 19 de abril) se recoge en el Archivo Capitular del Pilar, Libro de matrimonios y difuntos, 1594 a 1620, f. 287r.

²⁸ SALAZAR Y CASTRO, Luis, *Los comendadores de la Orden de Santiago*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional. Gráfs. Ultra, 1949, Volumen 1, p. 127.

Los documentos de los últimos años de Hugo IV de Urriés proporcionan otros datos a los ya conocidos. Se tratan del testamento, codicilos e inventario de los bienes muebles de sus casas de Zaragoza, realizado este último a consecuencia de su fallecimiento en Ayerbe el 22 de marzo de 1605. Al día siguiente se hace un reconocimiento del cadáver en el dormitorio de su palacio de la localidad altoaragonesa, donde lo encuentran tendido en el suelo “sobre un repostero con el habito blanco y cruz colorada del glorioso Santiago de la Espada con la cara descubierta”²⁹.

Los recursos económicos de Hugo IV de Urriés heredados se vieron acrecentados también por el monopolio sobre la riqueza minera de Molina de Aragón (Castilla) y la aragonesa de Sierra Menera (Ojos Negros, Setiles, sierra de El Pobo) y la sierra de Pardos. El privilegio venía de su abuelo Hugo de Urriés, a quien el emperador Carlos V concedió en 1522 de forma vitalicia la explotación de las minas, en agradecimiento a los servicios prestados. A la muerte del secretario real, la concesión fue trasferida en 1544 a su hijo Pedro Jordán de Urriés y en 1561 al nuevo heredero de la Baronía de Ayerbe que la explotó hasta su muerte (1605). Esta concesión implicaba los derechos de los minerales de hierro, acero y otros metales, menos los de oro y plata que se los reserva el rey. El tema ha sido objeto de estudio en fecha reciente y a él remitimos para mayor información³⁰.

Testamento, codicilos e inventario postmortem de Hugo IV de Urriés

Su último testamento, fechado el 21 de enero de 1603 y dos codicilos del 31 de enero de 1604 y 19 de marzo de 1605, redactados en Ayerbe ante el notario Andrés Celaya, se conocen por copia recogida en el protocolo del notario de Zaragoza Bartolomé Malo. En el documento testamentario se hace referencia a todas sus propiedades inmobiliarias, legados y herederos³¹. En él pide enterrarse en la capilla mayor del monasterio de Nuestra Señora del Remedio de la Orden de Predicadores de Ayerbe y que allí se construya otra capilla, además ordena se digan más de 3.200 misas en esa localidad de Huesca y en monasterios de Zaragoza. Menciona que al no tener sucesión masculina, la Baronía de Ayerbe la heredará, Pedro de Urriés y Arbea y Navarra, Señor de La Peña, caballero de la Orden de Santiago, perteneciente a su linaje, exigiéndole que no abandone el nombre y las armas de los Urriés. Explica que no nombra heredera a su hija María de Urriés Cardona porque estaban excluidas las mujeres en la transmisión de la Baronía. Entre las diferentes posesiones que asigna a su heredero están, un palacio en Huesca “llamado el palacio del Rey” (desaparecido), “la casa mayor de Ayerbe con la huerta grande y las casas viejas del vínculo de Zaragoza”, situadas

²⁹ La fecha de defunción en Archivo Diocesano de Huesca, Ayerbe, Registro parroquial de Ayerbe, Defunciones, sig. 28-01 A, f. 129v. El reconocimiento del cadáver de Hugo de Urriés ante testigos en AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, n^o 4301, f. 424.

³⁰ BENEDICTO GIMENO, †Emilio y MATEOS ROYO, José Antonio, *La minería aragonesa en la Cordillera Ibérica durante los siglos XVI y XVII. Evolución económica, control político y conflicto social*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza y Centro de Estudios del Jiloca, 2013; y BENEDICTO GIMENO, Emilio, *Sierra Menera y la siderurgia tradicional en la Cordillera Ibérica: siglos XV-XIX*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2016 [<http://zaguan.unizar.es>].

³¹ AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, n^o 4301, ff. 145, 229, 239-244, 410-418, 422-425; apertura del testamento y texto del mismo 426-504.

al lado “de las casas más principales de mi habitación” (desaparecidas), ubicadas en la Plaza del Pilar junto a la iglesia de esta advocación. Estas últimas las deja a su hermana Esperanza de Urriés Veintemilla y cuando ella falleciera, la posesión de esos inmuebles debía pasar a su hijo Martín de Espés y Alagón³².

Ordena también se funde en Zaragoza un monasterio femenino de Agustinas Recoletas Descalzas dedicado a santa Mónica, además de un colegio de Recoletos Descalzos de la Orden de San Agustín bajo la advocación de San Nicolás de Tolentino, para estudiar teología o artes y que se colocaran en él las armas de los Urriés. Se especifica que dos religiosos de ese colegio deberán ir cada año a las montañas de Aragón para predicar y confesar. Para cumplir todos los legados, mandas testamentarias y devolver la dote de dos de sus esposas (Hipolita Cardona de Eril e Isabel Caldes), dispone que vendan todos sus bienes: oro, plata, joyas, tapicerías, aderezos y alhajas de casa, caballos, animales, etc.³³.

En el testamento se especifica el suntuoso regalo que deja para alhajar a la Virgen del Pilar de Zaragoza. Se trata del *joyel de las cinco puntas, quatro diamantes y una de rubi*, donación que hará efectiva su sobrino Martín de Alagón y Espés (hijo de su hermana Esperanza de Urriés), el 15 de abril de 1605. La pieza es la joya que luce la imagen procesional barroca de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, una riquísima broncha, adornada con esmaltes, diamantes, rubíes y perlas, que lleva prendida en la cinta para sujetar los cabos, situándose en el centro de la cintura³⁴. (Fig. 3)

Hugo de Urriés Veintemilla había regalado en vida cuatro ejemplares de lagartos fabulosos, con diamantes y rubíes. Esta devoción pilarista ya la manifestó su abuelo, Hugo de Urriés y Calcena, donando un pinjante de cadenas en suspensión con un león pasante como motivo central, según se constata en el Joyero de la Virgen del Pilar en 1528 y donde todavía se exhibe esta pieza de excelente manufactura³⁵.

La hija del X Señor de Ayerbe, María de Urriés y Cardona, señora de Huerto por su matrimonio con Francisco Altarriba y de Alagón, regalaba a la Virgen del Pilar en 1600 otra joya fabulosa que no se podía enajenar ni darle otro uso y se describe como:

³² AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, ff. 465 y ss., además de estas casas principales estaban los corrales y patios en la parte trasera a la orilla del río Ebro y horno de cocer pan.

³³ AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, ff.471v-491r y 656.

³⁴ AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, f. 501. El estudio en MORTE GARCIA, Carmen y NAYA FRANCO, Carolina, “La pervivencia de una devoción: la imagen procesional barroca de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, en plata, oro y gemas preciosas”, *Ars & Renovatio*, nº dos (2014), pp. 60-98. www.artedelrenacimiento.com/ars-renovatio/número-dos,-año-2014.html

³⁵ Estas joyas las da a conocer NAYA FRANCO, Carolina, *Alhajas españolas y europeas de Época Moderna en Aragón: el Joyero de la Virgen del Pilar*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Zaragoza, septiembre de 2015 y en vías de publicación. Véase también NAYA FRANCO, Carolina, “Un pinjante de león pasante documentado en el Joyero de la Virgen del Pilar ya en 1528 y otros animalillos decorados con esmalte excavado”, *Actas The Jewel in Art Congress on Jewellery and Art in Jewel*, Barcelona (17-18 noviembre, 2016), 2018, en prensa.

*argolla de oro que tiene quatro troços y cada troço una sierpe revuelta y todo el tronco es de relieve sobrepuesto, y cada sierpe lleba dos diamantes y un rubi, los quales diamantes eran y son ocho y los rubis quatro y mas ay en todos los dichos quatro troços veinte y quatro perlas*³⁶.

La primera propietaria de esa joya debió ser en 1558 su antepasada Juana de Calceña por la coincidencia en la descripción de ambas piezas en las dos fechas³⁷. La devoción a Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza y la vinculación a Santa María la Mayor es un aspecto que une a la familia Urriés, quizá por pertenecer a esa parroquia zaragozana al tener sus casas principales en ese distrito. Varios de sus miembros formaron parte de la cofradía de Santa María la Mayor y fueron admitidos después de la “limpieza de sangre”, así en 1549 accede la hermana del abad de San Juan de la Peña Huesca, Greya de Lanuza, viuda de Hugo de Urriés, VIII señor de Ayerbe, en 1551 son los esposos Pedro Jordán de Urriés y Ana Ruiz de de Calceña Veintemilla (señores de Ayerbe), en 1554, el hijo de este matrimonio, Hugo de Urriés, y su mujer Beatriz de Cardona, en 1573, el primogénito de los anteriores, Pedro de Urriés (+1585). Finalmente en 1593, será cofrade la segunda esposa de Hugo IV de Urriés, Hipólita de Eril y Cardona³⁸. Esta dama regaló a la Virgen del Pilar “un manto de raso blanco prensado con dos fajas alderredor de canutillo bordadas de guarnición y forrado en tafetán”, con sus armas y las de su marido Hugo de Urriés Veintemilla; el valor de la pieza era de 1.540 sueldos jaqueses³⁹.

Otros Urriés en siglos posteriores mantendrán esta devoción mariana muy arraigada, no solo en las ofrendas a la Virgen del Pilar, sino también participando en los festejos hechos en su honor en la ciudad de Zaragoza. Así, en los de 1766 Vicente Aramburu cuenta cómo los entonces marqueses de Ayerbe prepararon delante de la puerta principal de su pa-

³⁶ El documento de donación (2/9/1600) y descripción de la argolla, con el peso y valor de cada una de las joyas, con la tasación en 11.392 sueldos, en AHPNZ, Bartolomé Malo, nº 4296, ff. 939-941, la donante puso como condición que si no se cumplía lo establecido, la joya se debía entregar al monasterio de Nuestra Señora de Montserrat (Barcelona) y si tampoco se cumplía, se entregara al Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza. La referencia en el joyero del Pilar, la da a conocer NAYA FRANCO, Carolina, *Alhajas españolas y europeas de Época Moderna en Aragón: el Joyero de la Virgen del Pilar*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Zaragoza, septiembre de 2015 y en vías de publicación.

³⁷ La da a conocer y describe SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento. 1545-1599*, Zaragoza, Pórtico, t. II, p. 244.

³⁸ Los datos se dan a conocer en JARQUE MARTÍNEZ, Encarna M^a, *Los procesos de limpieza de sangre en la Zaragoza de la Edad Moderna*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento, 1983, pp. 45, 61,73, 76; he hecho algunas correcciones después de comprobar los datos en el Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza, Libro de Actas de la Cofradía de Sta. M^a la Mayor, años 1511-1555 (ff. 345v, 380, 409v); años 1556-1592 (ff. 291, 565, 578, 589v), Hipólita declara en 1592 que no ha podido ir a Barcelona, donde se debía hacer la “probanza de su limpieza de sangre” por la poca seguridad y mucho peligro en el camino desde Zaragoza; años 1593-1642, f. 9, en 1593 es admitida Hipólita de Eril.

³⁹ Hugo de Urriés hace entrega de este manto el 10 de marzo de 1600, AHPNZ, Bartolomé Malo, 1600, nº 4296, ff. 247-248.

lacio (desaparecido) un lujoso aparato, con la fachada “tapizada” de paños flamencos tejidos en oro, plata y sedas con la representación del Día, la Noche, las cuatro partes del Mundo y los doce meses del año. Debajo de un dosel se pusieron una repisa -donde se colocó una imagen de Nuestra Señora de mármol- y unas mesas donde encima había estatuas de Nápoles de San Gaudioso, obispo de Tarazona, y de San Alberto de Sicilia, patronos de la casa. Todo este aparato barroco se completaba con espejos, araña de plata, antorchas, medallas de bajorrelieve sobre cristal (con representación de los santos Francisco y Jerónimo, de los cuatro Elementos y de las partes del Mundo) y un toldo adornado con cielo estrellado⁴⁰.

En el codicilo de 19 de marzo de 1605, Hugo IV de Urriés revoca la donación a Pedro de Urriés, Señor de La Peña, especificada en su testamento, respecto a las casas viejas de Zaragoza llamadas del vínculo, al lado de sus casas principales situadas en la Plaza del Pilar, y las deja ahora para levantar allí el colegio de su fundación dedicado a San Nicolás de Tolentino. Además, ordena que en la iglesia a construir para el colegio se hicieran ventanas y tribunas que comunicaran con sus casas principales⁴¹. En el documento se mencionan entre otros legados, el regalo a su suegra Dionisia Gilabert (Durasia Giliberto) de un escritorio y a su sobrino, Martín de Espés, varón de Laguna, de “la cama rica azul grande con todas sus cortinas y las colgaduras de damasco y terciopelos azules que se encontraban en las casas principales de Zaragoza”⁴².

Muy interesante resulta el inventario llevado a cabo, entre el 31 de marzo y el 4 de abril de 1605, de los bienes muebles y “alhajes de casa” del difunto Hugo de Urriés hallados en distintos aposentos de su vivienda de Zaragoza, situada en la parroquia y plaza de Nuestra Señora del Pilar, lindante con la iglesia de esta advocación mariana. Está presente su hermana Esperanza de Urriés, viuda de Pedro de Alagón, señor de las Baronías de Alfajarín y Foz⁴³. En cambio, no hemos encontrado el inventario *postmortem* del palacio de Ayerbe, para valorar mejor no solo su ostentosa riqueza sino también sus gustos.

En la relación de Zaragoza se mencionan abundantes prendas de vestir (incluidas las del hábito de Santiago) y ropa de mesa y cama, guardadas en cofres y arcas, algunas eran de tejidos ricos con bordados en oro y plata. Entre ellas destaca una “gorra de terciopelo negro con una trenza de perlas aljofar y esmeraldas y una medalla de oro con tres diamantes, dos rubís, una esmeralda y en medio un Espíritu Santo”. La medalla, importante pieza de joyería masculina, era una enseña metálica que ya desde el final del siglo XV se llevaba cosi-

⁴⁰ ARAMBURU DE LA CRUZ, Manuel Vicente, *Historia chronologica de la ... Capilla de Nuestra Señora del Pilar de la de la ciudad de Zaragoza y de los progressos de sus reedificaciones : relacion panegyrica de las solemnes fiestas, Zaragoza*, En la Imprenta del Rey, 1766, cap. XXIII, pp. 292-295.

⁴¹ AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, ff. 507-518. Se especifican las medidas del colegio: largo 53 varas que son 212 palmos desde la esquina de las dichas casas del vínculo en el postigo que llaman de Montaner hacia el río Ebro y de ancho 19 varas que son 76 palmos.

⁴² AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, ff. 516v-517r. También deja 200 reales para que oficien en Nuestra Señora del Pilar 200 misas.

⁴³ AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, ff. 144-159v.

da o sujeta con alfiler en las gorras y sombreros. Más adelante veremos que la trenza se tasó en 2.120 sueldos y la medalla en 4.000 sueldos.

Entre el nutrido mobiliario, había sillas, bufetes, bancos, baúles, arquimesas, armarios encajados o de calajes, escritorios (uno de Alemania muy bueno y dentro con “dos tablas del Ecce Homo y una Madre de Dios”, además de un relicario), mesas, bancos, arcas; llama la atención una de “taracea y nogal labrada por dentro y por fuera, con un juego de ajedrez de taracea y dentro escrituras”. En cuanto a la vajilla se citan piezas de Talavera, peltre, alabastro y vidrio de Barcelona (las más delicadas se guardaban dentro de armarios), y también de plata (tazas o “un salerillo de plata de mujeres”) o un frutero de oro con escudos, además de otra vajilla de materiales menos nobles.

Las pinturas son escasas, aparecen sobre tabla y son de tema religioso: “de la Madre de Dios con guarnición de oro; de san Francisco con guarnición dorada”; “de Nuestra Señora y de san Joseph guarnecida de ébano con una cortinilla de tafetán azul y su varica de plata”; finalmente otra “tabla de Nuestra Señora pequeña con sus puertas y en ella dibujados Santiago y san Francisco”. Otras pinturas son sobre lienzo: “una Veronica con unos ángeles a los lados”, de María Magdalena, del Descendimiento, si bien en otras no se menciona la iconografía ni tampoco el soporte, como un “cuadro de arboledas de echura de Flandes” o los retratos “de la señora condesa de Puño en Rostro y de la señora doña Juana de Leyba”. Se trata de las hijas de Hipólita Eril de Cardona, la segunda esposa del X Señor de Ayerbe. De éste se menciona un “retrato de don Ugo”, colocado en una de las habitaciones del palacio con vistas al río Ebro, que ya hemos comentado debe ser el conservado en el Museo de Zaragoza. (Fig.4)

En cuanto a las obras de escultura referenciadas en el inventario, se reiteran las de alabastro: un retablo de alabastro guarnecido de madera dorada, un san Martín de alabastro y diversas piezas del mismo material, sin especificar los temas. Además, se recoge un “Calvario pequeño de madera delicadamente labrado y una Madre de Dios con todos los Misterios en las entrañas”, sin duda se trataba de una Virgen abridera.

Entre las colgaduras para decorar las paredes, había cinco paños de la estofa del arca de Noé y del Diluvio, si bien los más interesantes por su procedencia son cuatro “arambeles de la China de diferentes colores”. En la Edad Moderna llegaron a Occidente, aparte de cerámica y lacas de aquel país, muchos paños delicados que se utilizaban para cobertura o adorno de interiores⁴⁴.

Dado que en el palacio había una capilla, se indica el ajuar litúrgico para celebrar culto, tanto de tipo textil como piezas de orfebrería, incluso había relicarios: “un cofrecillo de nagra con diversas reliquias guarnecido de plata”; o una “cruz pequeña de Brasil con una piedra falsa que es relicario”. El ambiente devocional de la época implicaba la posesión de

⁴⁴ La emperatriz Isabel de Portugal tenía 19 arameles, véase REDONDO CANTERA, María José, “Arte y suntuosidad en torno a la emperatriz Isabel de Portugal”, *Ars & Renovatio*, nº uno (2013), p. 122. www.artedelrenacimiento.com/ars-renovatio/número-uno,-año-2013.html

libro de rezos (“unas oras guarnecidas de terciopelo”) y de rosarios, uno de corales con unas cuentas de ágatas y otro rosario de marfil leonado⁴⁵.

Al igual que otros nobles de la época no podían faltar entre los bienes de Hugo de Urríes piezas de esgrima y de equitación, además de estoques y diferentes armas; por su condición de caballero de Santiago tenía además el libro de la *Regla de esta Orden*. De igual modo, por su posición social se mencionan como medios de transporte, literas y una carroza de terciopelo carmesí con cortinas de damasco. Se hace también referencia a un instrumento musical de cuerda: “unas viguelas de arco”, guardadas dentro de un arca grande⁴⁶.

En el mismo protocolo del notario Bartolomé Malo del año 1605 y a continuación del inventario, se hace tasación de los bienes muebles de Hugo de Urríes que se iban a vender -como se especificaba en su testamento- o bien para devolver la dote de su viuda, Isabel Caldes, cuyos ejecutores testamentarios dicen han recibido 33.105 sueldos jaqueses en joyas y plata, de acuerdo a las capitulaciones matrimoniales. Esas piezas las tasó y evaluó Diego Arnal, orfebre de Zaragoza, de acuerdo al peso y hechura de las siguientes piezas: platos de plata, fuentes doradas, jarras sobredoradas, salvilla y cadenilla de la India, confitera de plata, candeleros, navecilla de plata, 58 ojales de eses de oro con tres asientos de perlas, y una cadena⁴⁷.

Los albaceas de don Hugo nombraban a Martín de Heredia para poder vender joyas, objetos de plata, muebles, ropa y *alhajes* de casa⁴⁸. De nuevo es Diego Arnal, quien tasa las piezas de plata y algunas eran sobredoradas. Se mencionan: pila de porcelana guarnecida de plata, platillos trincheos, candeleros, candelillos para capilla, cáliz con patena, vinajeras, portapaz de plata con una figura de Nuestra Señora de coral (ajuar litúrgico). Entre la vajilla civil se reseñan piezas de servicio de mesa, de iluminación, de tocador, de despacho: platos, çucrera de plata, torrillo con su salvilla, escudillas, servicio para calentar la vianda, el vasico para calentar el vino de los dientes, cucharones, cucharas, “dos estaluios, adreço de mastre sala de plata”, aceitera y vinajera, jarro, teja, tacilla de goto apedriado, plato de espabilar con tijeras, cacico para olores, *rufadera*, saleros, enfriador, pomo de olor, taza dorada con su fuente, tazas, “taça dorada que es capelo de cardenal”, campanilla dorada de pie alto, barquilla, vaso, goto dorado y apedriado con dos asas, barquillas, bernegal, pimentera, salvilla, salvadera y tintero (escribanía), y frutero de plata⁴⁹.

⁴⁵ AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, ff. 144-159v.

⁴⁶ AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, ff. 144-159v. En este inventario se hace referencia a otros objetos: peinador de marfil con dos peines y espejo; Agnus Dei de ébano, de pasta; romanica para pesar oro; cestilla con cosas de olor, cama de los niños, otras camas, etc. Solo se mencionan las siguientes joyas: *un rubí diamante; una piedra negra guarnecida de plata; papeles con una trença de oro y una randa de oro morada*, a diferencia de lo que sucede en la tasación que se hizo después.

⁴⁷ AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, 11 de abril, f. 160 r-v.

⁴⁸ AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, ff. 169v, 170-175. Martín de Heredia era el criado de Hugo IV de Urríes de mayor confianza, a quien en su testamento le permite vivir en los entresuelos de las casas mayores de la Plaza del Pilar de Zaragoza “durante todos los días de su vida y el usufructo de las bodegas en dichas casas”.

⁴⁹ AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, ff. 179-182. Para tipología y estudio de piezas, véase ALONSO BENITO, Javier, *Platería. Colecciones del MNAD*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.

Diego Arnal era un destacado orfebre a quien los diputados de Aragón en 1590 le dieron el título y cargo de platero del Reino. Para obtener el oficio presentó como muestra de su arte un *cáliz y patena de plata* (1580)⁵⁰.

En cambio la tasación de las joyas propiedad de Hugo IV de Urriés la hace Juan Ximenez, orfebre de Zaragoza (1605, 12 de abril), especialista en este tipo de obras si tenemos en cuenta que ya presentó ante el tribunal de plateros de Zaragoza un *Agnus Dei* de un cordero de oro (1561)⁵¹. En la valoración de esas alhajas se incluyen el peso de la pieza y la hechura, que no mencionamos aquí por razones de espacio. Se tasan las siguientes piezas: una cadena de oro de dos vueltas con una venera y dos cruces de Santiago. Otra cadena de oro de una vuelta con su venera y una cruz de Santiago. Dos veneras de plata sobredoradas con dos cruces. Un relicario de plata con una cruz de oro. Tres medallas. Una imagen de la Madre de Dios de plata sobredorada. Una cruz de dos cruces con una figura de la Madre de Dios. Tres *Agnus Dei* y un Crucifijo y cuentas guarnecidas de oro. Una piedra de dolor de la ijada con una cuenta guarnecida de oro. Un *Agnus Dei* con sus cristales dentro de una bolsilla de seda y oro verde. Otro *Agnus Dei* con sus cristales y reliquias. Una beta carmesí en otra bolsa. “Un çentilllo de diez siete escudos de oro y diez de manos que haçe suma de seiscientos y ocho sueldos”. Cuatro cuentecicas de oro. Una piedra para riñón y arenas cuadrada. “Una medalla del spiritu sancto con dos diamantes grandes y dos pequeños y dos rubies y una esmeralda, quatro mil sueldos” (se trata de la enseña de la gorra). Una sortija de un rubí *cabymgateado*. Un talabartillo con cinco esmeraldas y 22 asientos de perlas. “La trença de perlas con pieças de oro y esmeraldas, dos mil cient y veinte sueldos” (joya que llevaba en la gorra). Veinte y ocho pares de puntas de oro. Una Nuestra Señora de la Concepción de oro con ocho perlas a la redonda. Una cadena de granates y oro de dos vueltas⁵².

Sigue la relación y valoración de las joyas: una imagen de Nuestra Señora con su rajula de oro puesta en ébano. Una medalla de oro y ámbar con una negrilla. La calderilla de oro y aljofar y ambar. Una piña de ambar guarnecida de oro. Unas carabacillas de perlas con sus arillos de culebrillas. Un dedal de oro. Un hilo de corales de hechura de *lanternas*. Una cajuela de plata dorada y melada. Dos brazaletes de oro y ámbar. Un rosario de hueso morado con una manecica de marfil guarnecida de oro. Un limpiadientes de oro. Una cruz de oro y granates. Un camafeo. Un almirez de plata con su mano. Una rastra de perlas con seiscientas perlas y mil doscientos granates. Un joyel de ágata guarnecido de oro. Una rastra de cuentas de ámbar⁵³.

El mismo orfebre Juan Ximénez continúa el 14 abril de 1605 con la referencia y tasación de las joyas: cuarenta y nueve botones de oro y ámbar. Setenta y cuatro perlas gruesas de tres quilates y medio cada perla, “tasada a dozientos sueldos cada perla, valen catorce mil

⁵⁰ Datos en SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de Zaragoza* t. II, pp. 34-37.

⁵¹ SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería*....., pp. 307-310.

⁵² AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, ff. 182-183v.

⁵³ AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, ff. 183v -184v.

y ochocientos sueldos". Un joyel de oro con una esmeralda y un rubí cabujón y tres perlas de a cinco quilates y medio, "vale oro, perlas y piedras, dos mil ochocientos sesenta y cinco sueldos". Una sortija con una punta de diamante y otros tres ángulos y seis rubís en los lados. Una sortija con esmeralda cabujón. Una sortija con un rubí esmaltada de blanco y negro. Otra sortija de un rubí largo. Una sortija de un rubinico esmaltada toda de negro. Una sortija con un diamante tabla. Otra sortija con otro diamante grande. Tres recuerdos con un clavete y un Jacinto. Otra tres *surtijicas*. Un gaste con un rubí cabujón. Una cruz de coral guarnecida de oro. Una piedra de ágata guarnecida de plata⁵⁴.

Para tasar el mobiliario de madera se recurrió a Felipe Los Clavos, eminente fustero de Zaragoza, si bien a diferencia del número de piezas recogidas en el inventario antes mencionado, las que se iban a vender son menos: once cofres, cinco arcas (una de taracea y otra de guardar la plata), dos escritorios, dos escritorios (uno de Alemania), una escribanía, un banco, un baúl y dos sillas⁵⁵.

Para valorar los ricos textiles (de raso, terciopelo, oro, plata, damasco, tafetán, martas cibelinas o seda), también se acudió a profesionales vecinos de Zaragoza. El 15 de abril de 1605 fueron los sastres Pedro Martínez y Sancho Pérez, y el bordador Jusepe Navarro, los encargados de tasar las siguientes prendas de vestir: verdugados, sayas, mangas, faldellines, pasamanes, forros, cueras, herrueruelos, camisas, tirantes, basquiñas, coletos, sayos, sombreros, polainas, jubones, bohemios, ropas, mantos, cuerpos, mantellinas, capillos, capas, ropillas, cueras, polainas, medias, albornoz o *ropa de levantar*. Además se tasan dos camas por un valor de diez mil sueldos cada una: de raso carmesí bordada, con cielo, goteras, cortina de cabecera y rodapié; y la otra de damasco encarnado con franjas y alamares de oro y terciopelo. También una cama de primavera (mil sueldos), otra de los "señoritos de tafetán carmesí" (881 sueldos); finalmente, dos gualdrapas de terciopelo para colocar sobre la silla de montar⁵⁶.

Piedad y prestigio de Hugo IV de Urriés

Todos los datos anteriores permiten aproximarnos a la personalidad del X Señor de Ayerbe. Orgullosa de su linaje insiste en colocar su blasón en los proyectos que financia y en exigir a su heredero, Pedro de Urriés y Arbea y Navarra, que no abandone el nombre y armas de los Urriés. El uso de la heráldica en todos los campos artísticos, a manera de distintivo, era esencial para la identificación social del propietario y también es una fuente secundaria primordial para la Historia del Arte.

Don Hugo responde a la mentalidad del noble aragonés de la Edad Moderna, implicado en el panteón familiar del convento dominico de Ayerbe (localidad de su estado patrimonial y referencia de su estirpe), teniendo como segunda residencia importante el monu-

⁵⁴ AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, ff. 184v-185v.

⁵⁵ AHPNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, 14 de abril, ff. 185v-186v.

⁵⁶ APNZ, Bartolomé Malo, 1605, nº 4301, ff. 186v- 194v.

mental palacio de Zaragoza (en esta ciudad desde finales del siglo XV, la nobleza aragonesa “puso casa”), y fundador de un Colegio Universitario dedicado a San Nicolás de Tolentino, de la Orden de Agustinos Descalzos. Con esta fundación en la capital del Ebro y la protección al convento de Ayerbe, se aseguraba rezos y misas por la salvación de su alma, como insiste en su testamento. Tenía también intención de fundar un convento de Agustinas Recoletas Descalzas dedicado a santa Mónica.

Se enterró en la iglesia del convento de Predicadores de Ayerbe tal como ordena en su testamento y fueron sus albaceas quienes materializaron el proyecto funerario, contratando a los artistas que se encargaron de realizarlo, entre ellos al pintor Pedro Lorfelín (enero de 1613), a Juan Miguel Orliens (enero de 1613) y Pedro de Aramendía (en julio de 1615), los escultores más renombrados entonces del taller de Zaragoza. Aramendía asume labrar el monumento funerario en alabastro muy bueno y sin mancha:

con dos retratos de piedra de alabastro [.....] un retrato ha de ser de don Ugo, mi señor, y el otro de mi señora, doña Beatriz de Cardona, su primera mujer”. Además, debía hacer dos escudos de alabastro “de la manera que lo enseña la traza y las harmas que se le darán”⁵⁷.

Como consecuencia de la Desamortización, el convento fue abandonado por los religiosos dominicos y “la estatua yacente de D. Hugo [del panteón de los Urriés] fue trasladada a la cripta que poseen los marqueses de Ayerbe en el templo del Pilar de Zaragoza, en la capilla del Santo Cristo de la Oración⁵⁸.

Un proyecto de mecenazgo importante por parte de Hugo de Urriés Ventimilla, fue la fundación del Colegio Universitario de San Nicolás de Tolentino en Zaragoza. Se encontraba adosado al palacio o casas principales del señor de Ayerbe, en el solar de las llamadas casas menores, según manda en su testamento⁵⁹. La empresa se materializó después de su muerte y en julio de 1616 se contrataba a Pedro de Aramendía, para colocar un retrato de alabastro de Hugo de Urriés y encima debía “labrar un escudo con todas las armas de el señor don Ugo de Urries, con su corona encima y por adorno de el escudo un tarjon bien compuesto con dos niños a los lados”⁶⁰.

⁵⁷ VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza., *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1615*, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/88/_ebook.pdf [última consulta enero 2018].

⁵⁸ GARCÍA CIPRÉS, Gregorio *Linajes de Aragón* (Huesca), T.V. n.º 24 (1914), p. 444; no ha sido posible verificar este dato.

⁵⁹ Lo relacionado con la construcción en GARCÍA GUATAS, Manuel y MARTÍN ROYO, Teresa, «El colegio universitario de pp. 111-130.

⁶⁰ LANASPA MORENO, M^a Ángeles, *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1616 a 1618*, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/88/_ebook.pdf [última consulta enero 2018].

Hasta 1835 este proyecto de escultura se conservaba en esa iglesia conventual, pero con motivo de que fuera desamortizado en 1836 y vendido en abril de 1842 (fecha de instrucción del expediente de venta en Zaragoza), debieron desaparecer esas obras de alabastro porque en 1868 ya no se encontraban *in situ* y la iglesia era un almacén de maderas.⁶¹ Es posible que de ese edificio religioso proceda un escudo de alabastro con las armas Urriés Cardona, apellido de la primera y segunda esposa del X Señor de Ayerbe. Cuartelado, 1 y 3: tres palos y liso (*Urriés*); 2: cuarteado, segundo tres cardos, tercero ocho flores de lis con un lambel de tres pendientes, primero y postrero cuatro palos (*Cardona, Anjou y Aragón*); 4: un escudo cuarteado de león rampante y medio vuelo bajado (*Lanuza*); en el timbre corona de Barón. (Fig. 5) Las formas de la orla del blasón de roleos y cueros recortados, “tarja de talla de pergamino” como suelen mencionar los documentos notariales, y la tipología de los dos *putti* tenantes, siguen prototipos de la escultura romanista en Aragón de los últimos años del siglo XVI y las dos primeras décadas del siguiente, relacionados con modelos de Orliens y Aramendía. Se pudo hacer para un contexto religioso esculpiendo a los niños tenantes vestidos, aplicando así la idea del decoro acorde con el pensamiento católico emanado del Concilio de Trento.

Lujo y magnificencia quedaban patentes con los monumentales palacios de Ayerbe y Zaragoza, donde don Hugo atesoraba todo un rico patrimonio mueble y los signos de ostentación quedaban de manera visible al juzgar por lo reseñado en el inventario *postmortem*: suntuosa indumentaria, joyas, muebles o delicada vajilla y en esa misma representación de aparato estaban las camas con todo su ornamento textil. Por esta razón, dejaba a su sobrino, Martín de Alagón y Espés, “la cama rica azul grande” con todas las colgaduras de damasco y terciopelos localizada en sus “casas principales” de Zaragoza. Resulta sorprendente la ausencia de libros (si exceptuamos el de la Orden de Santiago y el de las Horas), que podemos interpretar bien como una falta de interés del propietario por la lectura o porque los tenía en su vivienda de Ayerbe, donde también podía estar reunida la tapicería, una pertenencia habitual en el patrimonio familiar de la nobleza hispana. Signo de prestigio y también debido al gusto artístico de Hugo de Urriés, podemos considerar las obras en alabastro, especificadas en el inventario las de tema religioso, mientras que las mencionadas como “piezas de alabastro”, serían de iconografía profana, como sucede en la relación de objetos del conde de Benavente que se trasladaron desde la fortaleza de esa localidad zamorana a Valladolid.

De los bienes inmuebles de nuestro protagonista nos interesa la inmensa vivienda heredada de sus antepasados en la Plaza de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, edificio que aparece al oeste del templo -y cercano al punto de arranque del llamado puente de tablas- en la *Vista de la ciudad de Zaragoza* que Anthonius van der Wyngaerde realizó en 1563. Además de las casas del vínculo estaban las principales iniciadas por sus abuelos paternos, una construcción monumental que seguía la tipología de la arquitectura palaciega zaragozana del Renacimiento, cuyo ejemplo más próximo conservado es el palacio de Pedro Martínez de Luna⁶². Todo este inmueble de los Urriés está identificado por Wyngaerde con el nombre

⁶¹ “Existía en 1835 el sepulcro del fundador, con su estatua puesta de rodillas”, en VV.AA, *Catálogo del Museo de Pintura y Escultura*, Zaragoza, Establecimiento tipográfico de Calisto Ariño, 1868, p. 48, nota.

⁶² Es posible que la compra de 100.000 ladrillos hecha por su abuela Grayda de Lanuza el 23 de mayo de 1540, en Zaragoza, tuvieran este destino. Dato en GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, tomo II, documento 91.

de su propietario: *sr. De Yerba* (señor de Ayerbe), lo representa torreado y muy destacado junto a “Nuestra Señora del Pilar”. (Fig. 6). El conjunto urbano fue sustancialmente modificado a comienzos del siglo XVII con la cesión comentada de *sus casas pequeñas y anejas al edificio principal* a los frailes agustinos para la fundación de un colegio universitario bajo la advocación de San Nicolás de Tolentino, modificación que se intuye en la Vista de Zaragoza de Juan Bautista Martínez del Mazo (1647, Museo Nacional del Prado).

La casa-palacio de los Urriés fue remodelada a mediados del siglo XVIII (y transformada su fachada al Ebro en 1870) y desde entonces se conocía como palacio del Marqués de Ayerbe, cuyos propietarios celebraban unas brillantes fiestas de sociedad.⁶³ Fue derribado este conjunto urbano formado por el Palacio y el Colegio de San Nicolás de Tolentino en 1942, con motivo del proyecto de la Avenida de Nuestra Señora del Pilar y un testigo de entonces escribe: *aparte de los materiales vendidos a varios particulares -dos columnas existentes en el jardín fueron a parar al palacio del barón de Guía-Real, en Pastriz, juntamente con otras cosas*⁶⁴. Allí terminó también el escudo que reproducimos en la figura 5, que fue vendido a comienzos de este siglo XXI.

⁶³ BLASCO IJAZO, José, *¡AquíZaragoza!*, t. V, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1954, pp. 7- 13; GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, «Zaragoza en la Edad Moderna. El uso de la ciudad», *Zaragoza, espacio histórico, Zaragoza, Centro de Historia de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza), 2005, pp. 85-112.; GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, *Zaragoza y los Palacios del Renacimiento*, Zaragoza, Obra Social y Cultural de Ibercaja, 2008, p. 22 y 49; YESTE NAVARRO, Isabel, “La pérdida de la casa-palacio del Marqués de Ayerbe en la antigua calle del Pilar”, *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2013, pp. 653-664.

⁶⁴ BLASCO IJAZO, José, *¡AquíZaragoza!.....*, p.13. El palacio del Marqués de Ayerbe se localizaba en la manzana comprendida entre el paseo del Ebro –en la actualidad de Echegaray y Caballero– y las calles del Retiro Bajo –hoy del Milagro de Calanda– y del Pilar –desaparecida, en YESTE NAVARRO, I., “La pérdida de la casa-palacio del Marqués de Ayerbe.....”, p. 659. Valentín Carderera en el siglo XIX lamentaba la pérdida del patrimonio arquitectónico de Zaragoza.

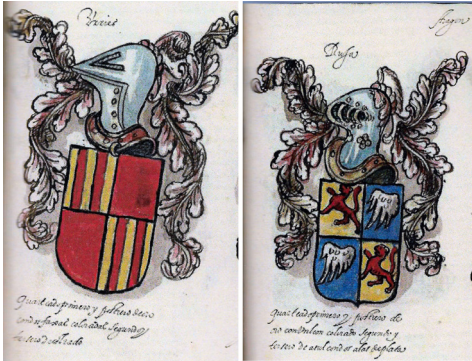


Fig. 1. Blasón de los linajes Urriés y Lanuza, Libro de armas y blasones de diversos linajes y retratos, Biblioteca Nacional de España, Mss/1196. Finales del siglo XVI, dibujos a tinta negra y coloreados a la aguada. [Web: Mss/1196 bdh0000047553]



Fig. 2. Retrato de Hugo IV de Urriés, Señor de Ayerbe. Museo de Zaragoza, N.I.G.: 10256. Foto José Garrido © Museo de Zaragoza

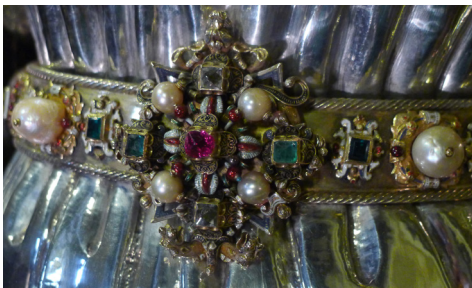


Fig. 3. Detalle del cinto de la imagen procesional de la Virgen del Pilar con parte del joyel regalado por Hugo IV de Urriés y Veintemilla. Zaragoza, Basílica-Catedral de Nuestra Señora del Pilar. Foto Carolina Naya © Cabildo Metropolitano de Zaragoza.



Fig. 4. Detalle del retrato de Hugo IV de Urriés, Señor de Ayerbe.. Foto José Garrido © Museo de Zaragoza



Fig. 5. Escudo de alabastro con las armas de Urriés y Cardona. Propiedad particular



Fig. 6. Palacio del Señor de Ayerbe, de Zaragoza. Anthonius van der Wyngaerde, *Vista de Zaragoza* (detalle), 1563. Viena, Österreichische Nationalbibliothek
[<https://www.flickr.com/photos/zaragozaantigua/14688311608>]

FEDERICO GASSOLA BARRERO (1859-1935): EL MAESTRO DE MÚSICA DEL ASILO DE LA PALOMA.

José Miguel Muñoz de la Nava Chacón, *Doctor en Historia del Arte*
Numerario del Instituto de Estudios Madrileños
jmiguelchacon@hotmail.com

1. PRIMEROS AÑOS

Cuando Federico Gassola falleció, en abril de 1935, se dijo en algún diario que tenía setenta y cuatro años¹. De ser cierto este dato, debemos pensar que nació en 1861 o 1862; sin embargo, en los escalafones generales del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos se consignó como fecha de su nacimiento el 10 de agosto de 1859².

No hemos podido localizar dónde nació ni el nombre de sus padres, pero podríamos plantear al respecto algunas hipótesis que creemos fiables. En *El Diario de Menorca* del 20 de noviembre de 1859 encontramos una «lista de las señoras asociadas a la Junta de Damas» en la ciudad de Mahón, en la que figura D^a Carmen Barrero de Gasola³. El 17 de octubre de 1882 falleció en Madrid, su ciudad natal, el músico mayor jubilado D. Antonio Gasola Carretero, nacido el 20 de octubre de 1818⁴. Antonio Gasola es considerado el gran pionero del saxofón en España⁵ y de él nos consta que entre otros destinos como director de banda militar permaneció varios años en Mahón, concretamente en el Regimiento de Infantería de Burgos n^o 36, el cual había sido trasladado a esa localidad en febrero de 1858 desde el puerto de Valencia⁶. Con anterioridad, su puesto de músico mayor había llevado a Antonio Gasola a Sevilla, Barcelona, Lérida, Córdoba, Gerona y Castellón, entre otras localidades⁷. Hemos hallado diversas informaciones publicadas en el mismo diario menorquín, que hacen

¹ *Heraldo de Madrid*, 27 de abril de 1935, pág. 9; *El Financiero*, 28 de abril de 1935, pág. 12; *La Voz*, 29 de abril de 1935, pág. 5.

² *REAL Cuerpo de Guardias Alabarderos. Escalafón general*, 1 de enero de 1891 a 1 de enero de 1899. En todos ellos se consigna incorrectamente «Barrera» como su segundo apellido. Disponibles en: http://bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/escalillas/i18n/consulta/resultados_ocr.cmd

³ *El Diario de Menorca* (Mahón), 20 de noviembre de 1859, pág. 3.

⁴ Datos procedentes de VALLS SATORRES, José M^a, «Antonio Gasola, pionero del saxofón en España», *Música i poble*, 150 (2008), págs. 40-41, quien no cita sus fuentes. Disponible en: <http://www.fsmdv.org/news/revista150.pdf>.

⁵ Primacía que se disputa con José Piqué Cerveró: ASENSIO SEGARRA, Miguel, *El saxofón en España (1850-2000)*, tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2012, pág. 26.

⁶ *La Iberia*, 23 de febrero de 1858, pág. 4.

⁷ VALLS SATORRES, José M^a, «Antonio Gasola...», pág. 40.

referencia a la actividad de Antonio Gasola en Mahón como director de la banda de dicho regimiento entre noviembre de 1859 y junio de 1861⁸; en varias de ellas se mencionan sus *Variaciones para saxofón*, que interpretó con la banda del regimiento, así como una composición titulada *A Dios* y una *Gran Fantasía sobre motivos de la ópera Los Hugonotes* de Meyerbeer que fueron interpretadas por la Sociedad lírico-dramática, de la que era socio⁹.

Todo parece indicar, pues, que Carmen Barrero y Antonio Gasola eran los padres de Federico Gassola Barrero (cuyo apellido también se consigna a menudo como «Gasola»). De ser correcto el dato de que Federico nació el 10 de agosto de 1859, seguramente fue en Mahón, donde, como acabamos de decir, permanecía el Regimiento de Antonio Gasola desde febrero de 1858.

En cualquier caso, tenía muy pocos años cuando llegó a Madrid, donde cursó sus estudios oficiales, más allá de los que sin duda ya habría recibido de su propio padre. Habría heredado de Antonio Gasola la tradición musical; en cambio, un hermano agnado suyo, Vicente Gassola Mur, mantuvo la tradición militar: en 1886 figura (citado como «Gasola») como teniente de Infantería aspirante a la cruz de San Hermenegildo¹⁰, que le fue concedida poco después¹¹. En 1893 Vicente Gassola figuraba como capitán y reservista del Arma de Infantería¹² y se le mencionó como capitán retirado cuando falleció en Madrid en abril de 1913, con setenta y un años; era, por tanto, algo más de veinte años mayor que Federico¹³.

En noviembre de 1861 el Regimiento de Infantería de Burgos fue trasladado a Valencia¹⁴ y Antonio Gasola solicitó una excedencia en julio de 1862; fue nombrado director de la Nueva de Játiva y en mayo de 1865 se le nombró director de la Música Nueva de Alcoy y decidió abrir en su casa una academia de música¹⁵. No permaneció mucho tiempo en Alcoy; en 1867 se reincorporó a su puesto de músico mayor, hasta su cercana jubilación. En mayo de 1872 se insertaron en el *Diario Oficial de Avisos* un par de anuncios exhortando al «músico mayor retirado D. Antonio Gasola y Carretero» a que se pasase por el Gobierno Militar de Madrid en horas de oficina para recoger un documento¹⁶. Como hemos adelantado, falleció en Madrid el 17 de octubre de 1882.

⁸ *El Diario de Menorca*, 19 de noviembre de 1859, pág. 4; 22 de noviembre de 1859, pág. 3; 27 de septiembre de 1860, pág. 3; 2 de enero de 1861, pág. 2; 1 de marzo de 1861, pág. 3; 3 de mayo de 1861, pág. 3.

⁹ *El Diario de Menorca*, 30 de abril de 1861, pág. 4 y 11 de junio de 1861, pág. 3; *El Mallorquín* (Menorca), 17 de junio de 1861, pág. 3.

¹⁰ *El Correo Militar*, 14 de agosto de 1886, pág. 2.

¹¹ *El Correo Militar*, 27 de octubre de 1886, pág. 3.

¹² *El Reservista*, 8 de septiembre de 1893, pág. 4.

¹³ *El Globo*, 14 de abril de 1914, pág. 2. Vid. Archivo General Militar de Segovia (A.G.M.S.), Inf. 1862, Vicente Gasola Mur.

¹⁴ *La Época*, 8 de noviembre de 1861, pág. 4; *El Lloyd Español*, 8 de noviembre de 1861, pág. 4.

¹⁵ *Diario de Alcoy*, 4 de mayo de 1865, citado por VALLS SATORRES, José M^º, «Antonio Gasola...», pág. 41.

¹⁶ *Diario Oficial de Avisos*, 30 de mayo de 1872, pág. 1 y 31 de mayo de 1872, pág. 1. Vid. A.G.M.S., expedientes personales, Inf. 1824, Antonio Gasola y Carretero.

En abril de 1879 figuraba Federico en una relación de mozos de reemplazo por el distrito de Buenavista de Madrid; de él y cuatro mozos más del mismo distrito se consignó: «redimió»¹⁷. En noviembre del mismo año se insertó en varios diarios madrileños el anuncio de una «novedad musical», la primera composición de Federico Gassola de la que tenemos noticia: una «lindísima polka»¹⁸ (o una «admirable y siempre preciosa polka»¹⁹) titulada *La cantinera*.

En la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid se conserva un ejemplar de esta polka²⁰ con una dedicatoria manuscrita por el autor: «A José Robles y Sos / cariñoso recuerdo de su amigo / El Autor». Robles Sos fue compañero de estudios de Gassola; ambos obtuvieron, junto a la «señorita doña Nieves Gallego é Iglesia», los segundos premios de Armonía en 1881²¹.

Gassola era todavía estudiante en la Escuela de Música y Declamación de Madrid (Conservatorio de Música y Declamación desde 1901²²). En 1878 había conseguido uno de los segundos premios de piano²³. En 1881 obtuvo, como acabamos de indicar, uno de los tres segundos premios en armonía²⁴. En 1882 logró el primer premio de piano; en la prensa se señaló que era «conocido por algunas inspiradas composiciones que para piano y canto ha publicado con gran éxito»²⁵. El 11 de marzo de 1883 se celebraron en el salón del Conservatorio los ejercicios instrumentales y de canto por parte de los alumnos y «el acto terminó con el ofertorio en *mi bemol* de Ledesma, ejecutado por el Sr. Gassola»²⁶.

Consta que en esta época, al menos en 1886, Gassola, que aparece consignado como «profesor de música», residía en la calle del Soldado²⁷, 1 duplicado, de Madrid²⁸.

¹⁷ *La Correspondencia de España*, 2 de abril de 1879, pág. 1.

¹⁸ *La Correspondencia de España*, *El Imparcial*, *El Liberal*, jueves 13 de noviembre de 1879.

¹⁹ *Diario Oficial de Avisos*, *El Imparcial*, *El Liberal*, jueves 20 de noviembre de 1879.

²⁰ Biblioteca Musical Víctor Espinós, MP 486 (21). Es la única composición de Gassola que figura en el catálogo de esta biblioteca. Agradezco su colaboración a Araceli Turina Gómez, técnico de la Biblioteca.

²¹ *Crónica de la música* (Madrid), 30 de noviembre de 1881, pág. 5.

²² Por real decreto de 14 de septiembre de 1901; por otro real decreto de la misma fecha fue nombrado «Comisario regio del Conservatorio de Música y Declamación» Tomás Bretón Hernández (*Gaceta de Madrid*, nº 258 (15 de septiembre de 1901), págs. 1.360 y 1.361).

²³ *Diario de Avisos de Madrid*, 20 de septiembre de 1878, pág. 2.

²⁴ *Crónica de la música* (Madrid), 30 de noviembre de 1881, pág. 5.

²⁵ *Correspondencia de España*, 7 de julio de 1882, pág. 3. *El Día* y *La Iberia*, 24 de noviembre de 1882; *La Unión*, 25 de noviembre de 1882, pág. 3.

²⁶ *El Día*, 11 de marzo de 1883, pág. 2.

²⁷ Que en 1894 pasó a denominarse *de Barbieri*, en honor del gran compositor, fallecido ese año.

²⁸ *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, 1886, págs. 134 y 473.

En 1888 se estrenó en el Teatro Madrid²⁹, del barrio de Lavapiés, un apropósito³⁰, *¿Empezamos?*, del que Gassola y Granada³¹ eran autores de la música y Soler de la letra³².

En mayo de 1889 se produjo la reapertura de *La Infantil*, un pequeño café-teatro o, como prefirió definir la publicidad del momento, «favorecido coliseo de la calle de Carretas». Federico Gassola fue contratado como director de su orquesta³³. En octubre del mismo año se le contrató como director de música del Teatro de la Alhambra³⁴, situado en la calle de la Libertad con vuelta a la de San Marcos³⁵.

Muy poco antes, el 26 de septiembre, se había inaugurado la temporada del Alhambra con el apropósito *Después de la cuarta*, de nuevo con música de Gassola y Granada³⁶. Fue un rotundo fracaso; el crítico de *El Día* tuvo fácil el socorrido juego de palabras: más que un *apropósito*, le pareció un *despropósito*³⁷.

El 29 de marzo de 1890 se estrenó en el Eslava la zarzuela (o «zarzuelita»³⁸) en un acto *Retroceso y palos*, con libreto de N. N.³⁹ y música de Juan García Catalá⁴⁰ y Federico Gassola⁴¹. *El Día* publicó un brevísimo comentario, también con juego de palabras puesto en bandeja: «*Retroceso y palos* tuvo mal éxito; el *retroceso* fué de sus autores y los *palos* los dió el público»⁴².

²⁹ Inaugurado en 1880, en 1898 cambiaría de propietario; volvió a abrirse el 6 de febrero de este año como Teatro Barbieri (*El Liberal* y *El País*, 6 de febrero de 1898).

³⁰ El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia define *apropósito* como «Breve pieza teatral de circunstancias».

³¹ Posiblemente se trate de Dionisio Granada, popular compositor y director.

³² *El Día*, 23 de diciembre de 1888, pág. 3; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 24 de diciembre de 1888, pág. 3; *La Monarquía*, 24 de diciembre de 1888, pág. 4.

³³ *El Liberal*, 21 de mayo de 1889, pág. 5.

³⁴ *La Época*, 15 de octubre de 1889, pág. 3; *La Correspondencia de España*, *El Imparcial*, *La Iberia*, 16 de octubre de 1889.

³⁵ *El Liberal*, 17 de octubre de 1889, pág. 4.

³⁶ *El Día*, 23 de septiembre de 1889, pág. 3; *La Correspondencia de España*, 24 de septiembre de 1889, pág. 2; *La Época*, 24 de septiembre de 1889, pág. 3; *El Imparcial*, 24 de septiembre de 1889, pág. 3; *El Liberal*, 24 de septiembre de 1889, pág. 4; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 25 de septiembre de 1889, pág. 4.

³⁷ *El Día*, 27 de septiembre de 1889, págs. 3 y 4. Vid. TAMAYO, Victorino, «El Teatro de Apolo de Madrid», pág. 169 (folletín publicado en *Heraldo de Madrid*, 10 de enero de 1930, pág. 5).

³⁸ *La Monarquía*, 31 de marzo de 1890, pág. 3; *La Iberia*, 1 de abril de 1890, pág. 3; *El Correo militar*, 10 de abril de 1890, pág. 3.

³⁹ *Nomen nescio* o *Ningún Nombre*, seudónimo utilizado frecuentemente en la época tanto entre autores de libretos como de música.

⁴⁰ Compositor y maestro concertador fallecido en El Ferrol en 1901; padre de la actriz Concha Catalá.

⁴¹ *La Monarquía*, 28 de marzo de 1890, pág. 3; *El Correo militar*, 29 de marzo de 1890, pág. 4; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 29 de marzo de 1890, pág. 3; *La Iberia*, 29 de marzo de 1890, pág. 3; *El Imparcial*, 29 de marzo de 1890, pág. 4; *La Época*, 30 de marzo de 1890, pág. 4. *Catálogo General* de la Sociedad General de Autores Españoles, 1913, pág. 306.

⁴² *El Día*, 1 de abril de 1890, pág. 4.

El 4 de diciembre de 1890 se estrenó con gran éxito, en el Salón Variedades, que acababa de ser abierto tras una considerable reforma del anterior Liceo Ríus (en la calle de Atocha, 68), el «pasillo cómico lírico taurómaco» *El cuerno*, en un acto y tres cuadros, original de Ricardo Juvera y Florentino Molina, música de Federico Gassola⁴³.

En junio de 1891 se dio a conocer la «lista de la compañía cómico-lírica que ha de actuar durante la temporada de verano» en el teatro de Recoletos; como maestros concertadores y directores de los coros y de la orquesta figuraban Federico Gassola (citado como «Cassola») y Baldomero Nieto⁴⁴.

El mismo mes, el 20 de junio de 1891, se inauguró el nuevo teatro Tívoli, inmediato al paseo del Prado. El 14 de agosto se estrenó en él *Cerrado por nacimiento*, «sainete lírico, en un acto, en verso y prosa, original de D. Eduardo Villegas, músicas de los maestros Valverde (hijo) y Gassola»⁴⁵.

2. MÚSICO DE ALABARDEROS

En los escalafones generales del Real Cuerpo de Alabarderos figura durante varios años como miembro de su banda de música. En ellos se indica que nació el 10 de agosto de 1859 e ingresó en el cuerpo el 1 de mayo de 1888. No hemos localizado el momento en que dejó de pertenecer a ella; cuando el Ayuntamiento de Madrid le jubiló, en 1932, le reconoció los catorce años que había sido músico de Alabarderos; esto nos llevaría a 1901 o 1902; más bien a 1902, cuando fue nombrado director de la banda municipal de Llanes.

En estos años, como otros de sus compañeros de la banda, continuó realizando otras actividades musicales. El 8 de diciembre de 1891 se estrenó en el Tívoli de Barcelona el «viaje bufo en dos actos y siete cuadros "¡Karravion!", música del maestro Gassola, profesor de la Real Banda de Alabarderos»⁴⁶. La crítica consideró muy superior la música de *¡Karravion!* que su libreto, de José Zaldívar⁴⁷. En agosto de 1892 se presentó en Madrid, en el Jardín del Buen Retiro, una «marcha oriental titulada "Karravion"», extraída de esta obra⁴⁸.

⁴³ *El Día*, 5 de diciembre de 1890, pág. 4; *El Heraldo de Madrid*, 5 de diciembre de 1890, pág. 4. Edición solo del texto: Madrid, Arregui y Aruej, 1891. B.N., T/14380. Biblioteca Pública de Ávila, PA 2/532 (16), Disponible (2ª ed., 1891) en la *Biblioteca Digital Hispánica* (2ª ed., 1891): <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000118000&page=1> y en la *Biblioteca Digital de Castilla y León* (1ª ed.): <http://bibliotecadigital.jcyl.es>.

⁴⁴ *Diario Oficial de Avisos*, 9 de junio de 1891, pág. 3; *El País*, 8 de junio de 1891, pág. 3; *La Época*, 8 de junio de 1891, pág. 3; *La Iberia*, 8 de junio de 1891, pág. 3; *El Heraldo de Madrid*, 9 de junio de 1891, pág. 3.

⁴⁵ *La semana cómica* (Barcelona), 25 de febrero de 1892, pág. 79; *La Época*, 16 de agosto de 1892, pág. 3.

⁴⁶ *La Dinastía* (Barcelona), 8 de diciembre de 1891, pág. 3; *La Tomasa* (Barcelona), 11 de diciembre de 1891, pág. 10.

⁴⁷ *La Dinastía*, 13 de diciembre de 1891, pág. 3. Otras menciones: *La Dinastía*, 15 y 19 de diciembre de 1891, *El Isleño* (Palma de Mallorca), 16 de diciembre de 1891.

⁴⁸ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 22 de agosto de 1892, pág. 3.

El 2 de junio de 1892 se estrenó en el Romea la zarzuela en un acto *Indalecia la cigarrera o Una boda entre salvajes*, con libreto de N. N. y música de Federico Gassola y Luis Conrote⁴⁹.

El 19 de marzo de 1893 se estrenó en el teatro Princesa otra obra de Gassola, también con libreto de Zaldívar: *Cris-fané o El tío de la castaña*, una «caricatura cómico-lírica» parodia de una opereta del francés Edmond Audran (1840-1901), *Miss Helyett*, que había triunfado en el teatro de la Zarzuela⁵⁰. Al crítico de *El Heraldo de Madrid* no llegó a desagradarle, pero prefirió destacar que Zaldívar era «muy apreciable y muy buena persona» y Gassola «un músico de Alabarderos, también muy apreciable y además muy gordo», así como que Zaldívar era «alto y enjuto como D. Quijote» y Gassola «grueso y sonriente como Sancho»⁵¹.

En mayo de 1894 Gassola fue contratado como director adjunto y maestro de coros para la temporada de primavera del Teatro Moderno⁵² (antiguo Teatro Alhambra). El 22 de diciembre del mismo año se presentó en el Parish una opereta de Edmond Audran, *Eclipse de luna*, con arreglos musicales de Gassola y Andrés Vidal y Llimona; el crítico de *El País* señaló que había sido un gran éxito y que los autores de los arreglos salieron varias veces a saludar al público al terminar el segundo acto y diez o doce veces al concluir el tercero⁵³.

El 13 de febrero de 1895 estrenó Gassola en el Eslava *Mujer y corregidora*, otra parodia, imitación o secuela de una obra anterior, *Mujer y reina*, zarzuela de Ruperto Chapí estrenada con gran éxito el 12 de enero, si bien los ensayos habían comenzado en diciembre de 1894; esta zarzuela era a su vez una recreación de un drama francés (*Le gascon*, de Théodore Barrière y Louis Davyl) sobre María Estuardo⁵⁴. La obra de Gassola tenía letra de Ayuso y Ferrer Bittini⁵⁵.

En julio de 1895 se publicó un anuncio del *Salón Edison*, en la Carrera de San Jerónimo, 34, en el que se podían escuchar grabaciones fonográficas, en el que se decía: «También pondrán música á otras poesías los profesores Sres. Gassola, López Egea y Lázaro

⁴⁹ *El Día*, 27 de mayo de 1892, pág. 4; *La Correspondencia de España*, 28 de mayo de 1892, pág. 4. Aunque algunos diarios recogieron en sus carteleras la representación de esta obra a partir del 28 de mayo, el *Diario oficial de Avisos* recogió la siguiente información el 2 de junio de 1892: «Romea. Esta noche tendrá lugar en este teatro el estreno de la zarzuela bufa “Indalecia la cigarrera ó una boda entre salvajes”, original de reputados autores»; también indicó que sería estrenada el día 2 de junio *La Correspondencia de España*, 2 de junio de 1892, págs. 3 y 4. *Catálogo General* de la Sociedad General de Autores Españoles de 1913, pág. 183.

⁵⁰ *El Día*, 20 de marzo de 1893, pág. 2; *El Liberal*, 20 de marzo de 1893, pág. 2.

⁵¹ *El Heraldo de Madrid*, 20 de marzo de 1893, pág. 2.

⁵² *El Día*, 11 de mayo de 1894, pág. 4.

⁵³ *El País*, 23 de diciembre de 1894, pág. 3.

⁵⁴ IBERNI, Luis G., *Ruperto Chapí*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1995, pág. 218; aunque el propio adaptador, Mariano Pina y Domínguez, declarase que el original era «un drama inglés»: *Blanco y Negro*, 26 de enero de 1895, págs. 11-14.

⁵⁵ *La Época*, 17 de enero de 1895, pág. 3; *El Imparcial*, 18 de enero de 1895, pág. 3; *El Liberal*, 6 de febrero de 1895, pág. 4.

Rodríguez, todas ellas con destino al fonógrafo»⁵⁶.

En octubre del mismo año figuraba Gassola como maestro director y concertador, junto con Matías Puchades, de la compañía de zarzuela cómica del Gran Teatro Circo de Colón⁵⁷. También se elogió la labor de Gassola al frente de la orquesta en la representación de *El valle de Andorra*⁵⁸. Pero la prensa comunicó poco después que el reputado maestro Federico Gassola se había separado de la compañía del teatro Colón⁵⁹. No sabemos los motivos por los que Gassola abandonó la compañía; pero no debió de terminar a malas con los empresarios del Circo de Colón, pues regresó a él en diciembre de 1897, aunque esta vez al frente de una orquesta de baile⁶⁰.

El 13 de febrero de 1898 se inauguraron en el Colón unos «bailes monstruos»; la orquesta sería dirigida por el maestro Gassola⁶¹. Un posible indicio de que quizá fue un problema de salud en él o en algún miembro de su familia lo que le hiciera retirarse un tiempo, es la dedicatoria de la partitura de su *Fantasia Oriental*, «al distinguido médico militar D. José María Blanco»; fue publicada por la revista *Nuevo Mundo* en septiembre de 1897⁶².

En febrero de 1897 se anunció que el Círculo de Bellas Artes iba a publicar una serie de cinco cuadernos cuyos beneficios irían destinados a una suscripción organizada por *El Imparcial* en beneficio de los soldados de Cuba y Filipinas; la mayoría de los trabajos serían grabados de obras de los más destacados artistas del momento, así como textos originales «de los primeros escritores españoles». Entre las obras previstas figuraba una pieza musical de Gassola, aún sin título⁶³.

3. ASPIRANTE A LA DIRECCIÓN DE LA BANDA DEL HOSPICIO

El 12 de junio de 1898 falleció Gaspar Espinosa de los Monteros, director de la banda y escuela de música del Hospicio de Madrid⁶⁴, dependiente de la Diputación Provincial y emplazado en el edificio de la calle de Fuencarral que hoy es sede del Museo de Historia de Madrid, el antiguo Real Hospicio de San Fernando. La sustitución del director de la banda daría lugar a uno de tantos escándalos característicos del momento, en el que, entre otros,

⁵⁶ *La Unión Católica*, 8 de julio de 1895, pág. 3. También se refirió al pateo de los «morenos» *Don Quijote*, 15 de febrero de 1895, pág. 3.

⁵⁷ *El Correo Militar*, 10 de octubre de 1895, pág. 3; *La Iberia*, 10 de octubre de 1895, pág. 3; *El Liberal*, 10 de octubre de 1895, pág. 3; *El Imparcial*, 1 de octubre de 1895, pág. 4; *La Época*, 15 de octubre de 1895, pág. 3.

⁵⁸ *La Correspondencia de España*, 11 de noviembre de 1895, pág.3.

⁵⁹ *La Correspondencia de España*, 27 de noviembre de 1895, pág. 3; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 28 de noviembre de 1895, pág. 2; *El País*, 28 de noviembre de 1895, pág. 3.

⁶⁰ *El Imparcial*, 22 de diciembre de 1897, pág. 3; *Diario Oficial de Avisos*, *El Día*, *El Globo*, *El País*, 23 de diciembre de 1897; *El Liberal*, 24 de diciembre de 1897.

⁶¹ *La Correspondencia de España*, 13 de febrero de 1898, pág. 3; *El Liberal*, 20 de febrero de 1898, pág. 3.

⁶² *Nuevo Mundo*, 1 de septiembre de 1897, pág. 17 y 8 de septiembre de 1897, pág. 17.

⁶³ *El Imparcial*, 10 de febrero de 1897, pág. 1.

⁶⁴ *La Correspondencia de España*, *El Imparcial*, 13 de junio de 1898; *El Globo*, 15 de junio de 1898.

se vieron implicados el diputado provincial Francisco Romero Robledo⁶⁵ y el compositor Manuel Fernández Caballero, miembro del tribunal. Todo parecía indicar que un colaborador de este último, Mariano Hermoso Palacios, resultaría vencedor, como así ocurrió⁶⁶, pese a la encendida polémica mantenida en la prensa en los meses siguientes. También formaban parte del tribunal Tomás Bretón y Manuel Nieto, que publicaron una carta protestando «de que se nos quiera hacer cabeza de turco» y reivindicando «nuestra dignidad profesional y nuestra honradez como particulares [que] está muy por encima de cuantas intrigas e influencias políticas hayan podido intervenir en este asunto»⁶⁷.

Gassola continuó con su vida habitual; el 3 de abril de 1899 se comentó elogiosamente la actuación en el café Continental del cuarteto «dirigido por el reputado maestro y distinguido compositor Sr. Gassola», integrado además por Juan Fabre, Luis Villa⁶⁸ y Monteverde⁶⁹; las actuaciones de este cuarteto en el café Continental continuaron en los meses siguientes⁷⁰.

El 14 de febrero de 1900 tuvo lugar una sesión musical en el «elegante salón de impresiones» de Hugens y Acosta en la calle del Barquillo, en la que participó una sección de la Sociedad de Conciertos de Madrid dirigida por Federico Gassola y «se impresionaron varios cilindros que, seguramente, se disputarán los aficionados á la fonografía»⁷¹.

Esta noticia puede aclararnos un par de dudas: en la Biblioteca Nacional de España se conservan varias copias digitales de unos registros sonoros⁷², originalmente en cilindros de cera marrón, grabados por la Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta (Barquillo, 3 duplicado), que han sido datados provisionalmente entre 1898 y 1901. En su mención de responsabilidad se consigna como intérprete: «Conciertos Sacros del Maestro Gasola». Otros dos registros contienen diversas piezas interpretadas por la «Banda de la Fonográfica Madrileña» dirigida por el «maestro Gasola» y han sido datados entre 1898 y 1903. Quizá, a la vista de la información anterior, deberíamos situar estas grabaciones en estos momentos de 1900, o muy inmediatos a este año.

⁶⁵ *El País*, 15 de noviembre de 1898, pág. 1; *El Día*, 16 de noviembre de 1898, pág. 2; *Diario Oficial de Avisos, El Siglo Futuro*, 17 de noviembre de 1898.

⁶⁶ La plaza le fue adjudicada el 20 de marzo de 1899. *El Imparcial*, 21 de marzo de 1899, pág. 2.

⁶⁷ *El Imparcial*, 11 de enero de 1899, pág. 2; *La Correspondencia de España*, 12 de enero de 1899, pág. 2.

⁶⁸ Hermano de Ricardo Villa, más tarde sería miembro del Cuarteto Francés y el primer solista de violoncello que tuvo la Banda Municipal de Madrid.

⁶⁹ *Heraldo de Madrid*, 3 de abril de 1899, pág. 4.

⁷⁰ *El Imparcial*, 31 de octubre de 1899, pág. 3.

⁷¹ *La Época*, 15 de febrero de 1900, pág. 3.

⁷² Disponibles en la *Biblioteca Digital Hispánica* de la Biblioteca Nacional de España: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispánica/Inicio/index.html>

Por otra parte, antes de conocer esta información nos habíamos planteado si ese «maestro Gasola» era Federico Gassola o José Gassola, entre los que ignoramos si existió algún parentesco. José Gassola (o Gasola) era un maestro de coros activo en Madrid, que aparece relacionado entre los miembros de la compañía lírica dramática que actuaría en varias temporadas de verano en el teatro Príncipe Alfonso. Es poco lo que hemos localizado de él; en 1930 se le citó entre los asistentes al entierro en el cementerio de la Almudena del compositor Teodoro San José (Madrid, 1866-1930)⁷³.

Inicialmente habíamos pensado que las grabaciones con coros a las que nos referimos podrían haber sido dirigidas por José Gassola. No hemos localizado ninguna referencia que relacione a Federico (ni a José) con una agrupación o una actividad denominada *Conciertos Sacros*; sin embargo, sí están documentados unos *Conciertos sacros* organizados durante la Cuaresma, comenzando por los celebrados en el teatro de la Zarzuela en 1859 y en el Teatro Real y otros auditorios en años sucesivos. Desde 1889 se mantuvo activa una capilla denominada precisamente *Conciertos Sacros de Madrid*, fundada y dirigida por el maestro Julio Camináis Ferrando, especializada en la recuperación y difusión de la música sacra de los archivos catedralicios españoles; en alguna ocasión actuaron junto a alguna otra agrupación, como fue una función solemne en el Hospicio de San Fernando el día de su patrono, en la que también intervino la banda del Hospicio⁷⁴; las últimas actuaciones que hemos localizado de esta capilla son de 1926, año en que consta que Camináis fue sometido a dos graves intervenciones quirúrgicas⁷⁵.

Todo parece indicar que en realidad no existieron un coro o una capilla denominados *Conciertos Sacros del Maestro Gasola*; como ha sido siempre muy habitual en el mundo fonográfico (y estamos hablando todavía de cilindros de cera), debió de ser un nombre ideado específicamente para estas grabaciones; como tampoco existió una *Banda de la Fonográfica Madrileña* más allá de estos registros. El único dato que seguramente debía de ser real era el nombre del director, el «Maestro Gasola». Sabiendo que Federico Gassola ya en 1895 había participado en algunas grabaciones fonográficas del Salón Edison en la Carrera de San Jerónimo y que en 1900 dirigió y grabó unos cilindros en el salón de Hagens y Acosta, así como que dos de las grabaciones son piezas para banda y algunas de ellas fueron interpretadas años más tarde por los alumnos del Asilo de la Paloma, todo parece indicar que ese «Maestro Gassola» era Federico Gassola.

Como «profesor de canto Sr. Gassola» se le menciona con motivo de la fiesta que en los salones de su mansión madrileña dio Candelaria Ruiz del Árbol, viuda del político Sabino Herrero Olea, durante los carnavales de 1902, en la que dirigió un coro formado por sus «inteligentes discípulas»⁷⁶.

⁷³ *La Libertad*, 27 de junio de 1930, pág. 4. Su archivo personal, donado por su viuda, su sobrina Cecilia Valdemoro, se conserva en la Biblioteca Nacional de España (sign. M.SANJOSÉ).

⁷⁴ *La Unión Católica*, 30 de mayo de 1896, pág. 2.

⁷⁵ *ABC*, 36 de junio de 1926, pág. 21.

⁷⁶ *El Álbum Ibero Americano*, 22 de febrero de 1902, pág. 82.

Ha sido datada en 1880 la publicación de una pequeña composición de Gassola, *¡Adiós, Sultana!*, una romanza para canto y piano dedicada «A la distinguida aficionada la sra. D^a Milagro Rubio de Feyjón», sobre una poesía de la «Srta. D^a Ermelinda de Ormaeche»⁷⁷. No obstante, podría encuadrarse perfectamente en este ambiente y en el primer decenio del siglo XX.

Como hemos señalado con anterioridad, Gassola debió de dejar en 1902 su plaza en la banda de Alabarderos, año en que fue seleccionado para dirigir la banda municipal de Llanes, que él mismo organizó⁷⁸. En febrero de 1902 se reunió en el Ayuntamiento de Llanes la junta calificadora para nombrar director de la banda: «El primero de los propuestos fue el Sr. Gassola, músico de primera de la banda de alabarderos, notable pianista y compositor»⁷⁹. En diciembre del mismo año se indicó que «Llegó Gassola, el digno profesor de música que tiene nuestro Ayuntamiento»⁸⁰.

Federico Gassola pasó los siguientes meses preparando a los componentes de la banda, integrada por niños y aficionados, y puso en marcha una academia de música municipal⁸¹. Por fin, la banda fue presentada en público en junio de 1903⁸².

No permaneció mucho más tiempo en Llanes; en 1904 figuraba como uno de los «violines y violas» miembros de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid, constituida en octubre de 1901⁸³. No debía de irle demasiado bien profesionalmente, de ahí que, aunque había estudiado piano, intentase probar suerte con el violín, e incluso aprovechó alguna nueva oferta para trabajar fuera de Madrid: en 1905 aparece por dos veces en el *Anuario de comercio* como «profesor de música», el único consignado en el partido judicial de

⁷⁷ Madrid, Zozaya, [1880]; calcografía de S. Mascardo. Biblioteca Nacional de España, MP/1404/25; en su ficha catalográfica la B.N.E. cita como fuente de la fecha (1880) «*La edición musical española hasta 1936*, 1995». Disponible digitalmente en la *Biblioteca Digital Hispánica*: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000066454&page=1>

⁷⁸ Con anterioridad ya existía una banda de música en Llanes, que en el último decenio del siglo XIX fue dirigida por Félix Segura Ricci y por Estanislao Verguilla Tejedor.

⁷⁹ MARCELINO, «Llanes», *El Progreso de Asturias* (Oviedo), 20 de febrero de 1902, pág. 2. De 1902 es el *Reglamento de la Academia y Banda Municipal de Llanes*, Archivo Histórico Municipal de Llanes (A.H.M.L.), caja 582); PAREDES NAVES, María Concepción (ed.), *Inventario del Archivo Histórico Municipal de Llanes*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994, pág. 164.

⁸⁰ PANCHÓ FLOR, «Chinitas», *El Progreso de Asturias* (Oviedo), 14 de diciembre de 1902, pág. 2.

⁸¹ GASSOLA, Federico, *Memoria de los trabajos realizados en la Academia Municipal de Música y varias consideraciones sobre la organización de la Banda*, 1903, A.H.M.L., caja 582. Citado por CERRA BADA, Yolanda, «La danza de espadas en Llanes», *El Oriente de Asturias* (2008), pág. 84, nota 29.

⁸² *El Progreso de Asturias* (Oviedo), 24 de junio de 1903, pág. 2; Íd., 4 de julio de 1903, pág. 2.

⁸³ *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid*, Madrid, R. Velasco Impresor, 1904, pág. 18.

Alcázar de San Juan (Ciudad Real)⁸⁴, y como director de la banda de música de la Sociedad Filarmónica del mismo partido judicial⁸⁵.

Pero tampoco debió de permanecer mucho tiempo Gassola al frente de la banda de Alcázar de San Juan: en abril de 1906 lo encontramos trabajando de nuevo en Madrid, aunque en actividades de poca envergadura: en el Nuevo Café Mercantil de la calle de San Bernardo, 50 (antiguo Café de Prada), él y Romero interpretaban habitualmente dúos de piano y violín⁸⁶.

En 1907 colaboró en muchas de las actividades musicales llevadas a cabo en el teatro de la Ciudad Lineal⁸⁷. Gassola fue citado en la revista de Arturo Soria como «Director lírico de la Asociación» (es decir, de la Escuela de Educación Artística)⁸⁸. El 30 de septiembre y el 6 de octubre se representaron en el mismo escenario las obras *La cuerda floja*⁸⁹, *Triple alianza*⁹⁰ y *Vivir para ver*⁹¹; Federico Gassola fue el responsable de la dirección musical y Emilio Muñoz de la dirección de escena⁹².

También trabajó impartiendo clases particulares de música. En el otoño de 1907 apareció este anuncio insertado en la prensa de Guadalajara:

Se dan lecciones de piano, canto y violín los domingos, por el acreditado profesor de Madrid D. Federico Gassola, primer premio de piano del Conservatorio. Para informes, San Lázaro, 38.⁹³

⁸⁴ *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración*, nº 1 (1906), pág. 1.929.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *El País*, 26 de abril de 1906, pág. 3 y 27 de abril de 1906, pág. 3.

⁸⁷ *La Ciudad Lineal*, 10 de enero de 1907, pág. 5; 30 de enero de 1907; 28 de febrero de 1907; *ABC*, 3 de marzo de 1907; *La Ciudad Lineal*, 20 de marzo de 1907; 30 de marzo de 1907; *El Imparcial*, 5 de abril de 1907; *ABC*, 16 de abril de 1907; *La Ciudad Lineal*, 30 de abril de 1907; *El País*, 4 de mayo de 1907; *La Ciudad Lineal*, 30 de mayo de 1907 (cuarteto y sexteto); 30 de junio de 1907; 30 de julio de 1907; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 3 de agosto de 1907; *Heraldo de Madrid*, 3 de agosto de 1907; *La Ciudad Lineal*, 20 de octubre de 1907.

⁸⁸ *La Ciudad Lineal*, 10 de octubre de 1907, pág. 13.

⁸⁹ «Juguete cómico-lírico en un acto y en prosa, original de D. José Estremera» (*La Ciudad Lineal*, 30 de septiembre de 1907, pág. 417 [13]) ya había sido representada en el mismo teatro el 5 de mayo de 1907 (*La Ciudad Lineal*, 30 de abril de 1907, pág. 168 [8]).

⁹⁰ «Juguete cómico-lírico en un acto y en verso, letra de D. José Jackson Veyan, música del maestro Fernández Caballero» (*La Ciudad Lineal*, 30 de septiembre de 1907, pág. 417 [13]).

⁹¹ «Sainete en un acto y en prosa, original de D. Emilio Sánchez Pastor» (*La Ciudad Lineal*, 30 de septiembre de 1907, pág. 417 [13]).

⁹² *La Ciudad Lineal*, 30 de septiembre de 1907, pág. 417 y 20 de octubre de 1907, pág. 444.

⁹³ *Flores y Abejas*, 13 de octubre de 1907, pág. 7; 20 de octubre de 1907, pág. 8; 3 de noviembre de 1907, pág. 8; 10 de noviembre de 1907, pág. 7; 17 de noviembre de 1907, pág. 8; 24 de noviembre de 1907, pág. 7; 1 de diciembre de 1907, pág. 8.

Y aún tuvo tiempo para presentar una nueva obra en los escenarios, *Román Osorio*⁹⁴, parodia de *Don Juan Tenorio*, con letra de José María Dotres, estrenada el 31 de octubre de 1907 en el Teatro Madrileño (calle de Atocha, 68)⁹⁵.

En diciembre de 1907 figuraba también como profesor de canto en el *Centro Ibero Americano de Cultura Popular Femenina*⁹⁶, fundado y dirigido por la marquesa de Ayerbe y emplazado en la calle de San Mateo⁹⁷. Federico Gassola seguía constando como profesor de canto de este centro en 1908⁹⁸.

En enero de 1908 lo encontramos como acompañante al piano durante una representación escénica para la sociedad *La Farándula*⁹⁹. En esos mismos momentos, enero de 1908, tuvo lugar en Málaga el estreno de la zarzuela en un acto *El amor de los golfos*, con libreto de Fermín Barrientos y música de Federico Gassola y Federico Heredero¹⁰⁰.

A lo largo de 1908 también siguió Gassola trabajando como «director lírico» de la Escuela de Educación Artística de Ciudad Lineal¹⁰¹. En octubre de ese año el Teatro Español dio a conocer los integrantes de la «compañía lírico-dramática de María A. Tobau, dirigida por Ceferino Palencia. Temporada de 1908 á 1909»; en ella figuraba Federico Gassola como «director del sexteto»¹⁰².

Así mismo, intervino como director musical en algunas funciones benéficas celebradas en el Teatro Español en los meses de mayo y junio de 1909¹⁰³. Ese año vuelve a figurar en el apartado de «violines y violas» como miembro de la *Asociación de Profesores de Orquesta*, creada en 1901¹⁰⁴.

⁹⁴ DOTRES, José María, *Román Osorio: Sueño lírico con vistas a Don Juan Tenorio, en una borrachera, dividida en cinco delirios, en prosa y verso*, música del maestro Federico Gassola, Madrid, R. Velasco, 1907 (solo la letra).

⁹⁵ *El Imparcial*, 1 de noviembre de 1907, pág. 4.

⁹⁶ *Blanco y Negro*, 14 de diciembre de 1907, págs. 18 y 19.

⁹⁷ *El Día*, 19 de octubre de 1905, pág. 1; *El Imparcial*, 20 de octubre de 1905, pág. 3; *Diario Oficial de Avisos*, 28 de noviembre de 1905, pág. 3; *El Imparcial*, 28 de noviembre de 1905, pag.3; *El Globo*, 3 de diciembre de 1905, pág. 2; *La Educación*, 10 de diciembre de 1905, pág. 3.

⁹⁸ *El Globo*, 23 de junio de 1908, pág. 2.

⁹⁹ *ABC*, 13 de enero de 1908, pág. 7; *El Liberal*, 14 de enero de 1908, pág. 5; *Diario Oficial de Avisos y Heraldo de Madrid*, 15 de enero de 1908, pág. 3; *Heraldo de Madrid*, 15 de enero de 1908, pág. 3; *El Imparcial*, 15 de enero de 1908, pág. 4.

¹⁰⁰ *El Heraldo de Madrid*, 14 de enero de 1908, pág. 3. *Catálogo General* de la Sociedad General de Autores Españoles de 1913, pág. 17.

¹⁰¹ *La Ciudad Lineal*, 20 de agosto, 20 y 30 de septiembre de 1908; *Heraldo de Madrid*, 5 de septiembre y 4 de octubre de 1908; *El Liberal*, 6 de septiembre y 4 de octubre de 1908; *El Imparcial*, 10 de septiembre de 1908; *El Diario Oficial de Avisos*, 7 de octubre de 1908; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 7 de octubre de 1908.

¹⁰² *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 2 de octubre de 1908, pág. 3; *Heraldo de Madrid*, 3 de octubre de 1908, pág. 3.

¹⁰³ *Heraldo de Madrid*, 8 de mayo de 1909; *ABC*, 13 y 19 de junio de 1909.

¹⁰⁴ *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid*, 1909, pág. 19.

Hemos localizado una referencia a una «señorita Gassola» cuyo posible parentesco con Federico no hemos podido verificar; intervino como cantante en las representaciones de *La Bohemia* (Puccini) y *Aida* (Verdi) en el Teatro de Price el 26 de septiembre de 1909¹⁰⁵.

En mayo de 1909 Mariano Hermoso dimitió como director de la banda del Hospicio¹⁰⁶. El 26 de junio la Diputación aceptó su renuncia, «sin derecho alguno á haberes pasivos»¹⁰⁷. El 28 de marzo de 1910 el Juzgado de Primera Instancia del distrito de Centro dictó una orden de embargo de sus derechos de autor, en la que se indicaba que se ignoraba su paradero¹⁰⁸; había huido a América. Gassola volvió a optar a la plaza de director de la banda del Hospicio, pero tampoco en esta ocasión lo consiguió: Manuel Revilla, que había quedado en segundo lugar diez años antes, volvió también a aspirar a la plaza, y esta vez contaba con una gran ventaja: poco después de ser nombrado director Hermoso, Revilla fue designado ayudante suyo y como tal había desempeñado el puesto interino de director en las frecuentes ausencias del titular, por lo que se estimó conveniente recompensar su labor adjudicándole a él la plaza¹⁰⁹.

4. DIRECTOR DE LA BANDA DEL ASILO DE SAN BERNARDINO Y LOS COLEGIOS DE LA PALOMA

El 30 de enero de 1910 falleció el director de la banda del asilo de San Bernardino, el maestro José Chacón¹¹⁰. El Ayuntamiento acordó el 4 de junio de ese año nombrar director de la banda a Federico Gassola, «propuesto por unanimidad por el Jurado de técnicos nombrado al efecto»¹¹¹. Sabemos que ya antes de recibir el nombramiento oficial había actuado Gassola como director de dicha banda, tras el fallecimiento de Chacón: el 17 de abril amenizó en Chamberí un banquete en homenaje a dos concejales, «recibiendo su director, Sr. Gassola, grandes aplausos al interpretar un “potpourri” de Chueca, que tuvo que repetir la banda á petición del público»¹¹².

En esos mismos momentos se estaba procediendo al traslado del asilo de San Bernardino a las nuevas instalaciones que estaban siendo terminadas en la Dehesa de la Villa¹¹³. El 31 de marzo de 1910 se publicó la noticia de que «Ha comenzado á llevarse el mobiliario al nuevo Asilo de la Paloma, á cuyas obras se ha dado un gran impulso para

¹⁰⁵ *El Liberal*, 26 de septiembre de 1909, pág. 3.

¹⁰⁶ *La Correspondencia de España y El País*, 29 de mayo de 1909.

¹⁰⁷ *Diario Oficial de Avisos*, 13 de agosto de 1909, pág. 2.

¹⁰⁸ *Diario Oficial de Avisos*, 30 de marzo de 1910, pág. 1.

¹⁰⁹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 13 de abril de 1910, pág. 2.

¹¹⁰ *La Correspondencia de España y Heraldo de Madrid*, 31 de enero de 1910.

¹¹¹ *La Correspondencia de España*, 4 de junio de 1910, pág. 6. Esa es la fecha de ingreso que figura también en *Escalafones de los empleados facultativos y técnicos*, Madrid, Ayuntamiento, 1912, pág. 41.

¹¹² *La Correspondencia de España*, 17 y 18 de abril de 1910; *El Liberal y El País*, 18 de abril de 1910.

¹¹³ *La Época*, 17 de febrero de 1910, pág. 3.

poderlo inaugurar en breve»¹¹⁴ y el 18 de julio del mismo año se comunicaba: «Ya han sido trasladados al nuevo asilo de la Paloma los acogidos en el de San Bernardino»¹¹⁵.

En el *Anuario de Comercio* de 1911 consta Federico Gassola Barrero como «director de la Banda del Asilo», con residencia en el Asilo municipal de Nuestra Señora de la Paloma, Dehesa de la Villa (camino), distrito Universidad, calle de las Margaritas, 22, donde aparecen también domiciliados el director del establecimiento, Pablo García Becerra, la superiora, sor Josefa Martínez, un presbítero, Ricardo García, dos «profesores de enseñanza» y ocho empleados¹¹⁶.

A pesar de la fundación de la Banda Municipal de Madrid en 1909 y de su intervención en numerosos festejos en los barrios madrileños, la actividad de la antigua banda de San Bernardino, ahora del Asilo de la Paloma, siguió siendo muy intensa en los años siguientes. En varios de los actos celebrados en el asilo con motivo de la festividad de la Virgen de la Paloma sabemos que participó la «señora de Gassola»¹¹⁷, junto a las hijas y esposas de varios responsables del asilo, entre ellas la del director del centro, Pablo Becerra. A menudo se interpretaron composiciones del propio Gassola¹¹⁸.

En abril de 1913 falleció en Madrid, a los setenta y un años, el hermano de Federico Gassola, Vicente Gassola y Mur, capitán retirado¹¹⁹.

El 23 de diciembre de 1913 se estrenó en el Coliseo Imperial de Madrid *En el portal de Belén o El nacimiento de Mesías*, zarzuela en un acto¹²⁰, con libreto de N. N. y música de Federico Gassola¹²¹.

El 8 de mayo de 1914 Gassola participó, al frente de un sexteto, en la inauguración del «artístico y lujoso teatro» *Royalty*, en la calle de Génova, 6, en la que se exhibió «la interesantísima película de más de 3.000 metros, basada en un episodio de la vida de Napoleón, “Escuela de héroes”»¹²².

El 5 de julio publicó *La Esfera* un interesante reportaje sobre el colegio de la Paloma; una de las fotografías nos muestra a Federico Gassola impartiendo clase de solfeo en uno de los patios de las instalaciones¹²³.

¹¹⁴ *La Correspondencia de España*, 31 de marzo de 1910, pág. 5.

¹¹⁵ *El Siglo Futuro*, 18 de julio de 1910, pág. 3.

¹¹⁶ *Anuario del Comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración* (1911), pág. 185.

¹¹⁷ *El País*, 16 de agosto de 1911, pág. 2.

¹¹⁸ *El Globo*, 16 de agosto de 1911, pág. 1.

¹¹⁹ *El Globo*, 14 de abril de 1913, pág. 2.

¹²⁰ *La Correspondencia de España*, 23 de diciembre de 1913, pág. 7.

¹²¹ *Catálogo General* de la Sociedad General de Autores Españoles de 1913, pág. 127.

¹²² *El Globo*, 9 de mayo de 1914, pág. 3.

¹²³ *El Caballero Audaz*, «La caridad madrileña», *La Esfera*, 25 de julio de 1914, págs. 7 a 9.

En 1917, la revista *Boletín Musical*, dirigida por el maestro José María Varela Silvari (1848-1926), publicó varias páginas con «frases y pensamientos» encabezadas por el título o lema «En honor del arte patrio»; entre otros personajes aparecen Tomás Bretón, Emilio Serrano, Fernández Grajal, Joaquín Larregla, Miguel Yuste, Varela Silvari y Federico Gassola; la frase de este último era la siguiente: «Si España ha de ser grande solo podrá y habrá de serlo por el desinteresado y entusiasta concurso de todos sus buenos hijos»¹²⁴.

De la buena relación de Gassola con Varela Silvari y su entorno es también testimonio la publicación en la misma revista, unos meses después, de una fotografía de Gassola vestido con el uniforme de director de la banda del Asilo de la Paloma, comentada de este modo:

Eximio compositor, gran técnico, profesor de violín y piano y director de orquesta, cargos que ha ejercido con aplauso; tales son los méritos que atesora aquel laureado artista.

Gassola es además persona cultísima y muy amante del arte que cultiva, y bien merece el modestísimo recuerdo que el *Boletín Musical* hoy le dedica.¹²⁵

En abril de 1925 los profesores del Colegio de la Paloma impartieron a los alumnos una serie de conferencias «explicándoles la obra inmensa realizada por Cervantes, y en particular lo que afecta al *Quijote*»; el último día «se interpretó una canción popular del siglo XVI instrumentada por el director de la banda de la Paloma, Sr. Gassola, con letra del profesor Sr. Noguera»¹²⁶.

En 1929 se celebró el vigésimo aniversario de la fundación de la Banda Municipal de Madrid. La Comisión organizadora de los homenajes dirigió un escrito al Ayuntamiento en que solicitaba la creación de una medalla conmemorativa «para que sea entregada a todos los profesores» y que se les mejorase el sueldo; también dirigió un escrito al Gobierno, en el que entre otras se hacía la siguiente petición:

Que en mérito a la labor de popularización del arte de la música que años y más años vienen realizando los maestros directores Villa, Pérez Casas, Fernández Arbós, Lassalle, Gasola, Yuste y Benedito, se conceda por los pertinentes Ministerios, recompensa apropiada a la labor realizada.¹²⁷

Durante las fiestas de la Virgen de la Paloma de 1931 se dedicó en el colegio un homenaje a Gassola; el fotógrafo Alfonso inmortalizó su imagen rodeado de algunos de sus antiguos discípulos¹²⁸.

¹²⁴ *Boletín Musical* (Madrid), 20 de julio de 1917, pág. 207.

¹²⁵ *Boletín Musical* (Madrid), 27 de enero de 1918, pág. 23.

¹²⁶ *El Imparcial*, 28 de abril de 1925, pág. 4.

¹²⁷ *La Correspondencia militar*, 4 de junio de 1929, pág. 3.

¹²⁸ *La Libertad*, 16 de agosto de 1931, pág. 5; *ABC*, 18 de agosto de 1931, pág. 4.

5. ÚLTIMOS AÑOS

En abril de 1932 el Ayuntamiento le notificó su jubilación, contra su voluntad¹²⁹, pues interpuso recurso contencioso administrativo¹³⁰. Félix Iglesias Cantero, antiguo músico de Alabarderos y alumno de Gassola en el Asilo, se hizo cargo provisionalmente del puesto de profesor de música y director de la banda¹³¹ hasta que la plaza le fue adjudicada en 1935, mediante concurso, al maestro José Antonio Álvarez Cantos (1897-1964)¹³².

En julio de 1933, un año después de la jubilación de Gassola, escribía *Heraldo de Madrid*:

Una Banda que desaparece y unos niños que se aburren.

Desde que el veterano y benemérito maestro Gassola fué jubilado, la Banda del Colegio de la Paloma carece de director. [...] ¹³³

El 10 de abril de 1935 falleció el maestro Ricardo Villa¹³⁴. Dos semanas después fallecía Federico Gassola:

Fallecimiento de un compositor.- Ha dejado de existir el maestro compositor don Federico Gasola que durante muchos años dirigió la banda de música del Colegio de la Paloma.¹³⁵

A los setenta y cuatro años ha muerto en Madrid el distinguido compositor D. Federico Gassola.

Fué el maestro Gassola excelente director de banda. Durante muchos años dirigió la del Colegio de la Paloma, y en este puesto conquistó gran popularidad. Muchos músicos mayores de los regimientos actuales fueron discípulos de Gassola.

Deja éste escritas varias obras, donde se advierte una rica inspiración y sólida técnica. Descanse en paz el veterano maestro y reciba su familia la expresión de nuestro hondo pesar.¹³⁶

¹²⁹ *El Financiero* (Madrid), 28 de abril de 1935, pág. 12: «Se encontraba en situación de jubilado desde el año 1931».

¹³⁰ *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, 22 de julio de 1932, pág. 1.

¹³¹ *Heraldo de Madrid*, 15 de abril de 1933, pág. 11: Inauguración del nuevo comedor del Colegio de la Paloma; en ella actuó la banda del establecimiento «bajo la expertísima batuta de su director, D. Félix Iglesias».

¹³² Esquela mortuoria publicada en *ABC*, 18 de febrero de 1964, pág. 84.

¹³³ *Heraldo de Madrid*, 7 de julio de 1933, pág. 2.

¹³⁴ *El Siglo Futuro*, *La Época*, *La Voz*, 10 de abril de 1935; *ABC*, *El Sol*, 11 de abril de 1935; GÓMEZ, Julio, «Madrid, de duelo», *El Liberal*, 11 de abril de 1935, pág. 11.

¹³⁵ *Diario de Córdoba*, 28 de abril de 1935, pág. 3.

¹³⁶ *Heraldo de Madrid*, 27 de abril de 1935, pág. 9 y *La Voz*, 29 de abril de 1935, pág. 5.

El 30 de julio, en un concierto celebrado por la noche en la «glorieta del Catorce de Abril» (es decir, de los Cuatro Caminos), y con motivo de las fiestas por Nuestra Señora de los Ángeles, patrona del barrio, interpretó la Banda Municipal de Madrid, entre otras piezas, el potpourri *Homenaje a Chueca*, de Gassola¹³⁷, que en la actualidad sigue interpretando ocasionalmente.

Pero sus composiciones, como las de otros muchos músicos activos y famosos en el Madrid de su época, apenas se interpretan hoy en día. Sin embargo, como su colega Ricardo Boronat Gerardo, profesor de las Escuelas Aguirre¹³⁸, o como Ricardo Villa González, Rafael Benedito Vives o Antonio Rincón Lazcano, todos ellos funcionarios del Ayuntamiento de Madrid, dejó una profunda huella por su labor educativa y divulgativa.



ILUSTRACIÓN 1. Federico Gassola: *La cantinera*, polka militar para piano (1879). Biblioteca Musical Víctor Espinós del Ayuntamiento de Madrid, MP 486 (21)



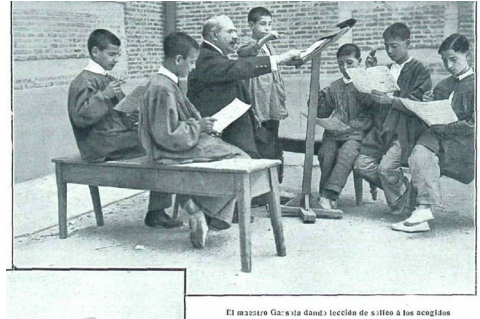
ILUSTRACIÓN 2. Federico Gassola. *Nuevo Mundo*, 8 de septiembre de 1897.

¹³⁷ *La Voz*, 29 de julio de 1935, pág. 3; *El Siglo Futuro*, 30 de julio de 1935, pág. 31; *El Sol*, 30 de julio de 1935, pág. 4.

¹³⁸ MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel, «Una copita de Ojén. Música de Ricardo Boronat y letra de Luis Esteso», *Ilustración de Madrid*, 23 (2012), págs. 71-76.



ILUSTRACIÓN 3. Banda de música de Llanes dirigida por Federico Gassola. (<http://www.ladarsenallanes.com/rincon.htm>)



El maestro Gassola dando lección de solfeo a los acogidos

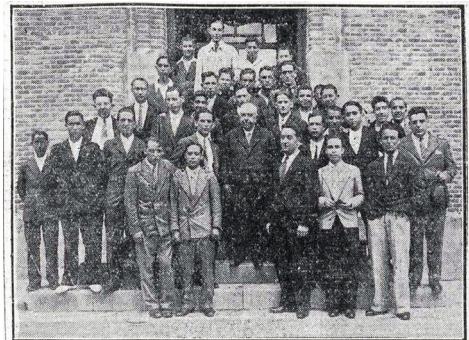
ILUSTRACIÓN 4. Federico Gassola y varios alumnos del Asilo de la Paloma. *La Esfera*, 25 de julio de 1914.



D. Federico Gassola

Actual Director de la banda de música de los Asilos de la Paloma

ILUSTRACIÓN 5. *Boletín Musical* (Madrid), 27 de enero de 1918, pág. 23.



LA FIESTA DE LA PATRONA EN EL COLEGIO DE LA PALOMA.—El maestro de música don Federico Gassola rodeado de los ex alumnos del colegio (hoy actuales profesores), que dedicaron un concierto a sus hermanos del Colegio. (Foto Alfocea).

ILUSTRACIÓN 6. *La Libertad*, 16 de agosto de 1931, pág. 5.

LA MODISTA MADAME PELAZ Y LA ACTRIZ MARÍA TUBAU EN LA CORTE DE NAPOLEÓN

Mercedes Pasalodos Salgado, *Museo Biblioteca Nacional de España*
Mercedes.pasalodos@bne.es

A lo largo del siglo XIX el teatro sufrió una importante transformación. Transformación que discurrió en paralelo al desarrollo de la sociedad burguesa. Los cambios que se fueron dibujando afectaron no solo a la estructura arquitectónica. La escenografía y todo lo relacionado con la puesta en escena fueron adquiriendo un protagonismo que llegaría a ser decisivo para su definición como arte total.

El teatro como contenedor se reveló como un nuevo espacio para el intercambio social, un escenario adecuado para la representatividad de la sociedad decimonónica. Una nueva dimensión del teatro dentro del teatro que, desde los palcos hasta la salida del recinto, surgió como asunto de gran modernidad que nutriría los lienzos y las cuartillas de los cronistas contemporáneos.

El teatro español de mediados del siglo XIX estaba segmentado en dos grandes corrientes; la realista en la que se incluían actores como Romea, Vico y María Tubau. Por otro lado, los actores Valero, Latorre, Calvo¹, Matilde Díez y María Guerrero, más cercanos al idealismo y con aires de neorromanticismo.

Dentro de estas coordenadas nos vamos a centrar en la figura de María Tubau (1854-1914), (**ILUSTRACIÓN 1**) una de las figuras más destacadas de la escena, contemporánea de otra de las grandes de la escena nacional, María Guerrero. Su personalidad, su elegancia² y su belleza sirvieron de contrapunto a su potencial escénico. La versatilidad de su carácter le

¹ “Caracterizase esta escuela—si la llamo por darle algún nombre corriente—por su realismo y por su cuidado de la escena, siempre que, respecto de aquél, no se confunda realismo con eso que se llama naturalidad. Rafael Calvo, aun cuando arrancaba el elogio,iqué natural conservaba todo el romanticismo de su acción y de su decir. Calvo era romántico aun cuando hacía comedias: Thuillier es realista aun cuando hace el Tenorio. El cuidado de la escena, el lujo y propiedad de los trajes, el esmero en los detalles, poner manjares humeantes donde antes se ponía pan y chuletas de cartón, luces reales donde antes era una mancha amarilla, cosa es que hoy nos parece natural, sencillísima, indispensable; pero que apenas exista hasta que Mario dio el ejemplo en el teatro de la Comedia. Si nuestros antepasados resucitaran y viesen la magnificencia del escenario de la Princesa al representar La corte de Napoleón, o del Español al representar Cyrano de Bergerac, se creerían en cualquier parte menos en un teatro”. Nuevo Mundo, 16/8/1899.

² Las fuentes destacan su rostro hermoso y gesto agradable y su cuerpo de porte escultórico.

permitía adentrarse por los caminos del llanto y de la alegría, de la risa y de la emoción, como recoge Emilio Castelar en su colaboración para *La Ilustración Artística*³. Otros contemporáneos hablan de su porte arrogante y su aristocrática distinción. De su naturaleza más humana alababan su condición de esposa y madre alejada de las extravagancias y del capricho⁴.

María Tubau, nacida en Madrid, se inició, a la temprana edad de los doce años⁵, en el mundo de la interpretación de la mano de Matilde Díez y Antonio Vico⁶. Tras enviudar en 1877, se casó cinco años después con el dramaturgo y empresario Ceferino Palencia (1859-1928)⁷, formando su propia compañía teatral en el Teatro de la Princesa⁸. Durante las

³ “María Tubau, natural sin bajeza, sencilla sin inopia, sensible sin afectación, inspirada sin los arrebatos epilépticos de que suelen adolecer las inspiraciones en muchas célebres actrices, tan rica de recursos y tan fácil a la emoción, que con inflexiones de aquella voz maravillosa y con gestos de aquel rostro hermosísimo y con aptitudes de aquel cuerpo escultórico, así os provoca al llanto, como al regocijo y a la risa; verdadera dominadora del público, que la oye con encanto y la quiere con delirio”. *La Ilustración Artística*, 14/2/1898, nº842, p.106 La condesa de Pardo Bazán también elogiaba su belleza y elegancia y resaltaba cómo los personajes de las obras francesas quedaban altamente ennoblecidos por su porte, llegando, incluso a eclipsar a sus homólogos de la escena gala. “...la genial actriz, hace los encantos de su arte exquisito y de su juventud eterna. Si los más célebres dramaturgos franceses contemporáneos hubieran escrito para ella, no hubieran acertado más á pintar caracteres que se acomoden a su genio excepcional ni que encuentren intérprete mejor que nuestra ilustre compatriota, para cuyo talento y flexibilidad de facultades no existe situación ni momento que no sepa expresar con exquisito arte y delicadeza”. *Nuevo Mundo*, 27/10/1897, nº199. María Tubau sintió una gran admiración por Sara Bernhardt y E. Duse que habían interpretado a Margarita Gautier, Mme. Sans-Gêne, Gilberta o Serafina

⁴ Juan José Cadenas, *La Ilustración Artística*, 25/5/1898, nº856. El matrimonio María Álvarez-Tubau y Ceferino Palencia tuvieron dos hijos, Ceferino y Luis. Ceferino Palencia Álvarez-Tubau (1882-1963) fue un hombre polifacético: diplomático, político, crítico de arte, historiador, pintor y escritor. Casado con la también diplomática Isabel Oyarzábal a quién también le llegó a interesar el teatro, participando en la compañía de María Tubau, aunque su trayectoria fue breve.

⁵ En el Conservatorio de Madrid recibió clases de Declamación de Matilde Díez. En la temporada de 1866-1867 se incorporó a la compañía donde actuaban Teodora Lamadrid y Matilde Díez.

⁶ En el mundo de la interpretación se inició en 1867, siendo su primera aparición en el teatro de la Zarzuela con trece años: “El sábado de pondrá en escena en el lindísimo coliseo de la Zarzuela la graciosa comedia Don Tomás del festivo poeta d. Narciso Serra, en la cual se presentará por primera vez la actriz señorita Tubau, actriz que, según nuestras noticias, reúne excelentes condiciones para el difícil arte dramático”. *La Época*, 4/4/1867. En la temporada de invierno de 1870 fue contratada en el teatro Principal de Barcelona. La Correspondencia de España, 24/8/1870. Durante el verano de ese mismo año, los hermanos Catalina contaron con ella para los teatros de Valladolid, Burgos y Palencia, *La Correspondencia de España*, 31/5/1870. La satisfacción del público era unánime en cualquier lugar. A su paso por Barcelona recibió *delirantes ovaciones*. Durante su estancia de dos años por América del Sur sus más incondicionales se rindieron a sus pies y la colmaron de regalos. En el repertorio que llevó a tierras americanas, además de las obras de Dumas y Sardou, eligió la figura de *Currita Albornoz*. *Nuevo Mundo*, 20/8/1896, nº137. En 1891, en el teatro de la Princesa sus contemporáneos José Zorrilla, Emilio Castelar, Ramón de Campoamor y José de Echegaray, entre otros, firmaron un manifiesto y la calificaron de “doctora en arte dramático”. *Blanco y Negro*, 12/1/1930.

⁷ Véase Blanco y Negro, 29/7/1928. Recorrido por su trayectoria profesional

⁸ Actual María Guerrero. A partir de 1890 durante varias temporadas estrenaron en dicho teatro. Pusieron en escena la obra *Batalla de damas* de Eugène Scribe. El teatro de la Princesa se inauguró el 15 de octubre de 1885, sufragado por el marqués de Monasterio y construido por el mismo arquitecto que puso en pie el teatro de la Comedia, Agustín Ortiz de Villajos.

diferentes temporadas al frente de la Princesa, pusieron en cartel un amplio repertorio del teatro francés; adaptaciones o traducciones de obras de Alejandro Dumas hijo, y Victorien Sardou⁹ (1831-1908). De entre las obras de este autor nos interesa resaltar la obra *Mme. Sans-Gêne* (1824-1895), estrenada en el teatro del Vaudeville de París en 1893 e interpretada por Gabrielle Réjane. En España se estrenó cinco años más tarde, bajo el título *La corte de Napoleón*, traducida por Ceferino Palencia. La obra alcanzó un gran éxito y los diferentes periódicos publicaron¹⁰, sin solución de continuidad, noticias resaltando la calidad artística, el nivel de interpretación y el esfuerzo llevado a cabo en la recreación de los ambientes y escenografías. Todo el elenco recibió sus merecidos elogios. Sin lugar a duda, la figura de María Tubau recogió los más excelsos aplausos por su interpretación del personaje de Mme. Sans-Gêne¹¹.
(ILUSTRACIÓN 2)

“La Sra. Tubau, que es tan eminente artista, ha alcanzado a noche, en buena lid, una de las mayores y mil merecidas victorias de su brillante carrera. No es empeño fácil el de dar vida artística a la figura de la mariscala Lefévre, manteniéndose de continuo en un justo término medio, sin que la entonación sea impropia del tipo, porque pueda parecer demasiado poética y levantada, o porque el gesto, el tono y la actitud—por otra parte—de la mujer del pueblo, convertida en duquesa, toquen en los límites de lo grueso y de lo burdo. La Sra. Tubau ha sabido realizar tan ardua labor admirablemente, gracias a su inspiración, a su talento y a su arte”¹².

La obra en tres actos relata el ascenso social de una lavandera. Una comedia de enredos en la que Napoleón y su familia son el referente de una sociedad que está cambiando, al quebrarse los límites estamentales.

De la traducción de la obra de Sardou se encargó Ceferino Palencia, que firmaba tanto las traducciones como las obras propias con el seudónimo de Pedro Gil¹³. Introdujo algunos cambios para adaptar la obra a las exigencias del público nacional y a las peculiaridades de la moralidad hispana e introdujo un título más adecuado al enredo de la trama. El amor y la

⁹ De entre las obras de Dumas estrenadas por María Tubau hay que mencionar: Dionisia, La dama de las camelias, Demi-monde, La extranjera, entre otras. De Sardou: Thermidor o Mme. Sans-Gêne bajo el título *La corte de Napoleón*.

¹⁰ El Cardo. Semanario político, literario, artístico y de sport, 11/2/1898, nº207. E Liberal, El Globo, Juan Rana, Nuevo Mundo.

¹¹ Sans-Gêne, significa señora “sin reparos”. Sardou recrea el personaje de Cathérine Hubscher (1753-1835), esposa del mariscal Lefebvre, duque de Dantzig. De origen humilde, llegó a formar parte de la nobleza el Primer Imperio, convertida en duquesa de Dantzig al casarse con el mariscal, soldado que por sus méritos militares alcanzó el rango de mariscal.

¹² La época, 6/2/1898.

¹³ “Y el mismo honor hubiera obtenido, con perfecta justicia, el traductor de la obra, si el Sr. Palencia, guiado por su modestia siempre plausible, pero injustificada de todo punto en esta ocasión, no se hubiera empeñado en ocultar su nombre con el pseudónimo de Pedro Gil”. La Época, 6/2/1898, nº17. También firmó como *Pedro Fernández*. FERNÁNDEZ SOTO, Concepción, “El repertorio francés de María Tubau (1854-1914)”, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 2016, p.3. http://www.escriptorasyescrituras.com/wp-content/archivos/FernandezSoto_Concepcion-1.pdf [Consultado 14/7/2018]

infidelidad, la indisolubilidad del matrimonio o la legitimidad del divorcio, los derechos de la madre soltera frente a los de los hijos naturales no eran asuntos de fácil comprensión en España. Tampoco existía el deseo por parte del matrimonio Tubau-Palencia de tambalear las estructuras morales conservadoras, desde la interpretación.

La puesta en escena de la obra requirió de un gran esfuerzo para lograr una ambientación adecuada a la trama y al período histórico. **(ILUSTRACIÓN 3)**. En este sentido no se escatimaron recursos, ni en los trajes, ni en la decoración, ni en los muebles. Algunos de los actores acudieron al Rastro para proveerse de armas y condecoraciones, como hicieron los actores Morano, Valero y García Ortega.

En el caso de María Tubau, los trajes que lució fueron confeccionados por una renombrada casa de modas de Madrid.

La importancia de la escenografía y del vestuario en el teatro del siglo XIX resultaron determinantes para ese nuevo concepto de la escena. Los actores y actrices sufragaban de su propio bolsillo los gastos de la indumentaria escénica. El vestuario empezaba a ser un capítulo importante dentro de las producciones teatrales, ya fueran obras de corte histórico o argumentos contemporáneos. Como señala Nathalie Cañizares¹⁴, en el oficio del actor unido al talento, los trajes imprimían el carácter de la compañía y definían la categoría del actor sobre las tablas. María Tubau no fue ajena a todo esto y en ninguna de sus interpretaciones los trajes pasaron desapercibidos¹⁵.

A pesar del creciente número de talleres de costura y salones de moda que fueron apareciendo en Madrid a lo largo del siglo XIX, su reconstrucción resulta una tarea de rastreo arqueológico. El trazado de sus coordenadas apenas puede ser esbozado por alguna tímida mención contemporánea, curiosa al cronista o al meticuloso escritor, pero siempre desde una perspectiva marginal.

El conocimiento sesgado de algunos datos representa tan solo un primer peldaño para la definición de una actividad en la que confluyen modistas y clientas, talleres y salones, ejecución de prendas, precios y gustos.

No obstante, a pesar de las dificultades para desgranar este tipo de información, la razón de este trabajo no es otra que, presentar la actividad del taller de una importante y reconocida modista afincada en Madrid y su relación con la actriz Maria Tubau.

¹⁴ CAÑIZARES BUNDORF, Nathalie, *Memoria de un escenario. Teatro María Guerrero 1885-2000*, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2000, p.69.

¹⁵ En este sentido, la modernidad y cambio se centró en la certera recreación de la indumentaria sobre todo en las obras históricas, buscando la precisión no solo en los trajes sino en la ambientación: objetos de decoración, muebles, es decir, todo lo relativo a la utilería.

En *La Revista Moderna*¹⁶ (ILUSTRACIÓN 4) se publicó un artículo en el que aparecen la actriz y la modista. Es un reportaje muy revelador, porque no suele ser habitual encontrar noticias en las que se representa a la modista ejerciendo su oficio, además de citar expresamente su nombre. Aunque en primer término destaca María Tubau, realmente lo que se quiere enfatizar es el espectacular traje de corte imperio y su imponente manto, realizado por madame Pelaz. Los talleres de modistas no solían tener este protagonismo, al menos en nuestro país. Muy al contrario que en Francia, donde gozaron de otra consideración y, por estas mismas fechas, no se echan en falta reportajes donde se alaba la destreza de los maestros de la aguja y se publican fotografías de sus talleres y salones. Con el tiempo los modistas y las modistas se convertirían en una pieza clave del entramado escénico, junto con los decoradores y escenógrafos.

Nuestro país siguió muy de cerca lo que sucedía en el país vecino en todo lo concerniente a modas. El teatro y más concretamente la escena supuso un caldo de cultivo para el lanzamiento de nuevas modas. En palabras de Enrique Gómez Carrillo *una escuela práctica de elegancias*¹⁷.

Tras el estreno de una obra, los cronistas no pasaban por alto la mención a los trajes lucidos en la escena, haciendo un exhaustivo repaso, sin dejar de lado ningún detalle. El carácter que imprime el traje en la creación del personaje da lugar a que los escritores afinen sus plumas y no lo consideren algo baladí. Nuevos enfoques y aires literarios se hacen hueco en las columnas periodísticas, dando lugar a un derroche de minuciosidad descriptiva centrada en la enumeración de nuevos términos, propios de los talleres de costura. Las actrices estaban convencidas del gran interés que suscitaban y la repercusión que tenían y, sin dejar de perder su condición de comediantas, por una noche, brillaban como maniqués, una nueva profesión impulsada desde los salones del célebre Worth (1825-1895).

“La importancia de la toilette en la composición de un papel es enorme. No hay que reflexionar más que un instante para ver la importancia que la elegancia tiene. Yo calculo que un treinta por ciento, por lo menos, del éxito de una actriz, está en sus trajes. Suponed a una estrella vestida de una tienda de ropa hecha y comprenderéis lo que digo”¹⁸.

¹⁶ La Revista Moderna, 12/2/1898.

¹⁷ GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *Psicología de la moda*, Madrid, M. Pérez de Villavicencio editor, 1907, p. 42.

¹⁸ GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *Psicología ...*, p. 64.

Sin embargo, no todas las novedades lucidas en la escena se reproducían con la misma literalidad en la calle¹⁹. El gusto general y sobre todo el decoro marcaban el pulso en cuanto a hechuras y colores. Podemos señalar que el teatro, en este sentido, actuaba como un campo de pruebas. La escena brindaba a los modistos la posibilidad de jugar e imponer su imaginación, sin ajustarse a las rígidas exigencias sociales.

El peso histórico de *La Corte de Napoleón* forzó la realización de un estudio para que los trajes y demás objetos respirasen ese aire de antaño. La mayoría de los diarios recogieron el estreno de la obra además de otras publicaciones²⁰. *La Época* acoge en su portada y en dos destacadas columnas, lo acontecido la noche del estreno en el teatro de la Princesa y, de manera especial, la presencia del elenco de actores en la escena:

“Entre los trajes, todos hechos con arreglo al gusto de la época llamaron con justicia la atención los de la Sra. Tubau. Uno de ellos, amarillo, bordado en plata, con manto azul bordado en oro, ha sido copiado por la modista Sra. Pelaz de un retrato de la Emperatriz Josefina, siendo también verdaderamente característica la amazona color lila con cuerpo de terciopelo y el típico sombrero de media copa de fieltro, tan en boga en la corte francesa para montar á caballo. Un deshabillé que luce la Sra. Tubau en él segundo acto tiene igualmente el sello de la época, recordando los trajes con que aparece retratada en el Louvre Mad. Recamier. Muy bien vestidas también la Reina de Nápoles (señora Alverá) y la Princesa de Luca y de Piombino (señorita París). Valero muy bien al personificar estéticamente al Emperador Napoleón con el traje en que Messonier y otros pintores lo retratan habitualmente, y Medrano, espléndido con el elegante uniforme de los húsares del Imperio, tan reproducido por los pintores. Lo mismo puede decirse de García Ortega, que viste el uniforme de general del ejército austríaco. Es de creer que se habrán ya retratado todos los artistas que toman parte en *La corte de Napoleón*, y que no tardaremos en ver reproducidos en Blanco y Negro, Nuevo Mundo y otras ilustraciones, los lujosos trajes de la corte del vencedor de Jena y de Austerlitz”²¹.

Efectivamente conocemos los trajes que lució en escena no solo por esta descripción, sino por algunas fotografías publicadas en la prensa y por la factura del salón de *Robes et Confections de Mme. Pelaz con fecha 7 de febrero de 1898*²², donde se detallan las prendas realizadas: **(ILUSTRACIÓN 5 Y 6)**

¹⁹ “El teatro suele ser, en París, el lugar de lanzamiento de las toilettes atrevidas o de aquellas que, sin llegar a las grandes audacias de forma, llevan en sus líneas algo extraordinario llamado a causar una pequeña revolución en los dominios de la Moda. Desde luego, esos modelos que pudieran llamarse “teatrales”, no son acogidos francamente y sobre la marcha. Por lo general, es el couturier de firma quien les da la sanción, poniendo en ellos modificaciones, a veces importantes, con el objeto de que puedan ser exhibidos fuera de las tablas”. *La Esfera*, 1914, nº 9. En relación con esto que estamos comentando, *La Moda Práctica* recoge que el traje “martingala”, si bien había nacido en el teatro era una moda que debía limitarse a ese espacio por los pasitos cortos que se daban. Salir a la calle con faldas confeccionadas con paños muy estrechos se vislumbraba como un peligro, dada la dificultad del movimiento. *La Moda Práctica*, 1910, nº126.

²⁰ Véase: *La corte de Napoleón: madame Sans-Gêne*. Fotografías Lokner, Librería Hernando, 1898.

²¹ *La Época*, 6/2/1898.

²² Todos los documentos a los que hacemos referencia pertenecen al Legado de Ceferino Palencia, del Museo del Teatro de Almagro. Agradecemos al personal del Museo toda la ayuda prestada.

Un manto de terciopelo azul, bordado con piedras, lentejuelas y pieles
Un vestido amarillo con un forro de tul bordado
Un deshabillé, una matinée y una enagua de franela
Un vestido amazona
Un traje de lavandera y capa

Todo ello ascendió a 1833²³ pesetas, siendo el manto de terciopelo y el vestido amarillo las prendas más caras: seiscientos veinticinco y novecientos setenta y cinco, respectivamente. A este encargo habría que añadir un abrigo de armiño, cuyo importe fue de cuatrocientas pesetas que se facturaron una semana después.

Es precisamente este manto el que aparece en la fotografía de la publicación *La Revista Moderna*, sobre un sillón. Como se indica en las fuentes, la modista o los figurines que le facilitaron pudieron inspirarse en el traje que lució Josefina Bonaparte con motivo de la coronación de Napoleón. (ILUSTRACIÓN 7). Aunque con algunas variantes, siendo las más llamativas las del cambio de color, Madame Pelaz supo traducir la majestuosidad del conjunto e interpretó y tradujo el aire recargado, que sería la seña de identidad de la moda cortesana de este período, a pesar de sus vínculos con la estética clasicista.

Los trajes y demás complementos del resto de los actores estuvieron a la misma altura de la recreación histórica exigida.

El interés por recrear todos y cada uno de los detalles podemos seguirlo al comprobar las facturas y recibos presentados a nombre de Ceferino Palencia, María Tubau, Antonio Vico o a la empresa del teatro de la Princesa²⁴.

Dada la envergadura del proyecto se requirieron diferentes materiales de tapicería, tejidos diversos (gasa, franela, percalina, paño turquesa, satén grana), turbantes y sombreros con plumas, tricornios, pares de zapatos de raso, medias de seda, pares de guantes, puntilla de oro, galones de plata de diferentes anchos, docenas de botones, águila y corona imperial, varias cestas y un cesto de ropa para la escena en la que aparece la protagonista en su papel de lavandera, comparadas en la fábrica de cestas y objetos de mimbres de Gaspar Alonso²⁵.

²³ Es de suponer que el importe se corresponde por el corte y hechura de los trajes, aunque los conceptos no queden desglosados. Los gastos referidos a los tejidos no se incluyen.

²⁴ Hemos podido comprobar que las facturas de muebles, objetos y accesorios de carácter más general de utilería se dirigían a Ceferino Palencia o a la empresa del teatro. Las facturas nominales a María Tubau y Antonio Vico corroboran que pagaron los trajes y accesorios. “Los trajes que han costado un buen pico, los actores se han gastado también mucho dinero. Algunos han necesitado tres trajes. Moreno va todas las mañanas al Rastro en busca de armas; García Ortega lleva invertidas ya 210 pesetas en “vestirse” de Niepberg; las condecoraciones (falsas y ... todo) se le ha llevado a Ricardo Valero otro puñado de pesetas”. La Correspondencia de España, 4/2/1898.

²⁵ La fábrica de Gaspar Alonso estaba situada en la calle Barquillo, número 33. Fábrica especializada en todo tipo de muebles de mimbre y rústicos, así como coches para niños e imposibilitados. El importe de la compra ascendió a ocho pesetas y la factura se emitió a nombre de María Tubau.

Antonio Vico en su papel de Napoleón adquirió para su traje de militar diferentes piezas como las que le suministró el comercio situado en la calle Mayor y calle de Bordadores²⁶ entre ellas, varios metros de galón en oro y plata de diferentes anchos, borlas para un fajín, cordones y portaguantes. (ILUSTRACIÓN 8)

La fábrica de botones²⁷ situada en la calle Esparteros, número 1 le suministró un águila, una corona imperial, una docena de botones del regimiento de Pavía y una corneta. Así mismo, el actor llevó unas botas altas hechas a la medida realizadas por el zapatero Hilario Fernández al que se le abonaron treinta pesetas por dicho trabajo.

La actriz principal, además de los trajes que lució en escena, abonó diferentes cantidades por cortes de tejido. Entre ellos, las veinte varas de moaré maíz²⁸ que se destinaron para la ejecución del traje imperio.

María Tubau fue clienta habitual del almacén de sedas Sobrino de Eguiluz²⁹. En esta ocasión la casa suministró seda india brochada, tafetanes de colores variados y surá (un tejido muy fino de seda) y se pagaron ciento noventa y una pesetas con treinta y cinco céntimos.

El también comercio de sederías Antolín Quevedo³⁰ y Compañía surtió del tejido para la realización del manto azul bordado. Fueron necesarias 19 varas de terciopelo de seda turquí, cuyo importe ascendió a doscientas cuarenta y siete pesetas que, sumadas a las seiscientas veinticinco pesetas de la hechura y ejecución, representó un gasto de gran calibre.

Otra sedería importante del comercio madrileño en la misma calle Mayor fue la casa de Sobrinos de Pablo Escolar³¹ al que se solicitaron ocho varas de tejido brochado, abonando un importe de doscientas doce pesetas con cincuenta céntimos.

²⁶ Mustieles, Pérez y Compañía especializados en ornamentos litúrgicos, encajes, bronces y metales, artículos para bordado, pasamanería y cordonería e imágenes de talla. El importe de todo lo adquirido ascendió a 130 pesetas.

²⁷ La fábrica de botones Hijo de Lucas Sáenz fue fundada en 1844. Su especialidad eran los botones de librea y artículos militares y de esgrima, quincallería y condecoraciones.

²⁸ Claras y Riñón, comercio de novedades para señoras, situado en la calle del Carmen, número 1. Proveedores de la Casa Real.

²⁹ Comercio situado en la calle Mayor, número 19. Dedicado a la venta de sedas y todo tipo de tapicerías, Comercio de larga tradición, consiguió la condición de proveedor real en la década de los años sesenta del siglo XIX solicitado por el sobrino del fundador. En las facturas que conocemos fechadas hacia 1904 figura en el membrete "Viuda e hijas de Eguiluz", lo que hace suponer que el negocio cambió de dirección manteniendo la misma ubicación. María Dolores Sánchez y Rodríguez, viuda de Eguiluz, falleció el 21 de diciembre de 1927. La esquila fue publicada en ABC, 21/12/1927. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1927/12/21/040.html> [Consultado 6/9/2018].

³⁰ Casa fundada en 1880 en la Carrera de San Jerónimo, número 2. Comercio que se ha mantenido hasta hace un par de años. Ha tenido que cerrar sus puertas abocado por la normativa de arrendamientos urbanos,

³¹ Importante comercio familiar, inicialmente regentado por Pablo Escolar y pasó por diferentes razones sociales: Pablo Escolar y Hermano, Sobrinos de Pablo Escolar y a partir de 1898 Sobrino de Pablo Escolar. En 1908 se solicitó la licencia de apertura de un comercio dedicado a la venta de tejidos y novedades "Sobrino de Pablo Escolar", con domicilio en la calle Mayor, nº1. A.V.18-240-150. Fueron proveedores reales y suministraron de forma habitual géneros a la casa Real.

La casa de calzado de lujo y confección inglesa J. Cortadellas en la calle del Caballero de Gracia se encargó de preparar el calzado del que haría uso María Tubau, siendo algunos pares de raso y tafílete³².

La puesta en escena resultó igualmente definitiva para conseguir una ambientación ajustada a los inicios del siglo XIX. La colaboración facilitada por personas conocidas del entorno de Ceferino Palencia fue tenida en cuenta. Tanto el duque de Tamames como la infanta Isabel apoyaron esta iniciativa:

“Hace poco, la eminente actriz María Tubau y su compañía, puso en escena, en Madrid, la comedia de Sardou, titulada: La Corte de Napoleón, y como si la tal época napoleónica no se hubiese presentado nunca en las tablas, se formó gran empeño en la propiedad histórica, se hizo un estudio de reconstrucción suntuaria e indumentaria, que casi no puede llamarse arqueológica, porque se trata como quien dice, de ayer. Cuando la obra se estrenó en París, ya se hizo dicho estudio con empeño, y acaso este hecho, como tantos otros, al parecer sin importancia, ha sido el origen de esta vuelta al gusto artístico de entonces. En Madrid se llevó el puntillo de la propiedad teatral hasta donde no había llegado nunca; hasta amueblar los salones de Napoleón con muebles auténticos, unos comprados por la empresa a los anticuarios, y otros prestados por el Duque de Tamames”³³.

Respecto de los muebles y demás enseres que se mostraron en escena, podemos concretar algún dato más acerca de los comercios madrileños a los que se recurrió. Los pintores y doradores Marquina Hermanos³⁴ se encargaron de dorar dos mesas estilo Imperio.

En el comercio de antigüedades de Fidela Carrascal³⁵, viuda de Domínguez se adquirió un sillón Imperio, por el que se abonaron doscientas pesetas. La fábrica de escayolas de la viuda de Luquessi y Compañía³⁶ contribuyó con dos bustos valorados en 30 pesetas.

³² Casa fundada en 1856. La actriz abonó 95 pesetas.

³³ Álbum Salón 16/7/1898. “La opinión reconocía unánimemente que no se había vestido ni decorado hace tiempo obra alguna en España con la rigurosa propiedad histórica y el gusto con que Ceferino Palencia, ayudado por S. A. la Infanta D.ª Isabel y el duque de Tamames, ha presentado en el teatro de la Princesa La corte de Napoleón. Sabido es ya por nuestros lectores que los muebles para adornar el gabinete del Emperador en el segundo y tercer acto son de la pertenencia del señor duque de Tamames, el cual los ha cedido gustoso, con objeto de contribuir a la verdad histórica. Son estos muebles de caoba con bronce dorados, y forrados de terciopelo azul. Sobre la mesa de despacho del Emperador se veía el mapa de Europa y varios libros con la S y la corona Imperial, y sobre la biblioteca un hermoso busto griego tan propio del estilo Imperio. En todos los muebles se ve la N del monograma de Napoleón, De tal manera se han cuidado de los más insignificantes detalles, que hasta la taza en que se sirve el té al Emperador es de la época, con miniaturas sobre fondo de oro”. La Época, 16/2/1898.

³⁴ Comercio situado en la calle Floridablanca, número 3. Por dicho trabajo Ceferino Palencia abonó ochenta y cinco pesetas.

³⁵ Comercio dedicado a la compraventa de antigüedades y obras de arte. Situado en la calle del Parado, número 20 bajo, junto al Ateneo.

³⁶ Además de estar especializados en la realización de piezas de escayola también ofrecían trabajos en todo tipo de piedras y mármol, así como decoraciones en cartón piedra. La fábrica estaba en la calle San Marco, números 4 y San Lucas, número 5.

Las tazas y platillos para el té, que se menciona en una de las crónicas de fondo de oro, se compraron en la fábrica de José Ribalta³⁷. En el detalle de la factura se indica: “Por 12 tazas, 3 jarrones, bandeja y platillos para un juego de té, dorado para La Corte de Napoleón”.

El encargo y la compra de otras menudencias como cristales, bisagras, limpieza de la funda de un sable, correas para espuelas, galón para una bandolera, un portapliegos, una vaina para espada y cantoneras, la limpieza de una espada, velas, poner el asiento a un sillón contribuyeron a aumentar el coste total de la puesta en cartel de la obra. Una empresa que requirió de una gran inversión y esfuerzo recompensando por el resultado final, las críticas favorables y la complicidad del público “pues todo Madrid acudiría presurosa a celebrar el mérito indiscutible de la Sr. Tubau y la suntuosidad y riqueza con que la obra ha sido puesta en escena”³⁸.

La compañía Tubau Palencia puso en escena otros proyectos ambientados en el tránsito del siglo XVIII al siglo XIX, respondiendo a una especie de boga o moda que, *inesperadamente, ha adquirido el estilo Imperio*³⁹.

Obras como *Toreros y Comediantes*⁴⁰. *La Vicaría* o *Pepita Tudó*⁴¹, originales de Ceferino Palencia, recibieron un importante respaldo por parte del público y crítica, destacando al mismo tiempo la brillantez del texto, la dirección escénica y todo lo relativo a trajes y escenografías.

La Vicaría, sainete en verso de un acto y tres cuadros se estrenó en el teatro de la Princesa en 1897. **(ILUSTRACIÓN 9)**

El primer cuadro se ambientó en las orillas del río Manzanares en un merendero; el segundo, en la calle de La Pasa y el último, en la Vicaría. Personajes históricos como Goya, Moratín y Comella⁴² fueron interpretados por el Sr. Varela en el papel del pintor aragonés y el Sr. Prado, como el autor del *Sí de las niñas*. Tampoco faltaron María Tubau y García Ortega.

³⁷ Proveedores de la Real Casa se dedicaban a la fabricación de objetos de cartón, además de maniqués, caretas y todo tipo de atrezzo para teatros. La fábrica estaba localizada en la calle San Miguel, número 6.

³⁸ El Liberal, 6/2/1898.

³⁹ Atendiendo a esta razón, la revista Álbum Salón dedica un artículo que bajo el epígrafe “Notas de Arte”, hace un repaso a las fuentes históricas de este estilo. Se destaca, como un ejemplo de precisa reconstrucción histórica, la obra *La corte de Napoleón*. Álbum Salón, 16/7/1898.

⁴⁰ Véase La Revista Moderna, 2/10/1897, nº31.

⁴¹ Obra de 1891, estrenada en Madrid en 1901.

⁴² Francisco Luciano Comella (1751-1812), dramaturgo español. Moratín y él mantuvieron un enfrentamiento por defender criterios muy divergentes respecto del desarrollo del teatro del siglo XVIII.

Un amplio repertorio de casacas, trajes de torero, sayas y mantillas lucieron los diversos personajes y de las tres escenografías fue responsable Luis Muriel y López (1855-1919)⁴³. En esta ocasión no tenemos noticias de quién se encargó de la realización de los trajes lucidos por María Tubau. En cualquier caso, conocemos algunos detalles por las fotografías publicadas. La prensa habló de *prodigio de elegancia y buen gusto* del que lució en el primer cuadro, a la par del claro porte dieciochesco del traje torero con ricos alamares que vestía su compañero García Ortega.

La obra de Mariano Fortuny *La Vicaría*⁴⁴ se reprodujo fielmente en el proscenio del teatro de la Princesa y se puso de manifiesto la *experta dirección de Ceferino Palencia*⁴⁵.

El mismo interés por reproducir con la mayor veracidad la atmósfera del reinado de Carlos IV se llevó a cabo en la obra *Pepita Tudó*⁴⁶. Una comedia salpicada de toques dramáticos en el último acto. En esta obra también se hizo cargo de la escenografía Luis Muriel. Se realizó un tenaz esfuerzo por trasladar a los espectadores a la esfera de un siglo atrás, comenzando la obra con la ambientación de la verbenas de San Antonio de la Florida y el desfile de tipos populares, chisperos, majos y manolas, compartiendo escena con Godoy, El rey Carlos IV y la reina María Luisa. Una vez más, la empresa teatral no dudó en bucear en las fuentes para lograr el verismo, que fue una de las claves del éxito:

“Para dar relieve a los trabajos y al decorado de la época, la dirección y la empresa han empleado el día y la noche durante muchos meses, consultando grabados, libros, recorriendo museos, calculando figuras en los cuadros de Goya, visitando estudios de pintor, discutiendo muchas horas con personas de la competencia de Mérida⁴⁷, el duque de Tamames y otros, para que el ambiente de la obra fuese apropiado y ningún detalle descubriera anacronismos. Conseguir casacones, chupas y detalles auténticos de la indumentaria, ha sido obra casi tan penosa y de tanto coste como la de llegar al Tehad para los exploradores africanos”⁴⁸.

El vestuario fue muy rico y María Tubau, en su papel de Pepita Tudó **(ILUSTRACIÓN 10)**, parecía la propia reina María Luisa sacada de los lienzos de Goya.

⁴³ Importante escenógrafo perteneciente a una familia de pintores de escenografías: Luis Muriel y San Miguel, Luis Muriel y Amador, Luis Muriel y López y Luis Muriel y Castellano. En el Museo del teatro de Almagro se conservan algunas de sus obras.

⁴⁴ Mariano Fortuny, *La Vicaría*, (1868-1870). Óleo sobre tabla. Museo Nacional de Arte de Cataluña, nº inv.010698-00. Obra vendida en París. Rápidamente se reprodujo y eso dio pie a que con cierta rapidez se conociera la obra. El Museo del Prado cuenta con una albúmina de la obra. Nº HF00100.

⁴⁵ La Revista Moderna, 2/10/1897, nº31.

⁴⁶ La obra se inspira en el personaje de Josefa Petra Francisca de Paula de Tudó y Catalán Alemany y Luesia (1779-1869), más conocida como Pepita Tudó. Tras la muerte de la infanta María Teresa con quien se casó Manuel Godoy, ambos pudieron contraer matrimonio. La obra se estrenó en el teatro de la Princesa a comienzos de 1901.

⁴⁷ Arturo Mérida, artista polifacético, arquitecto, pintor y escultor (1849-1902), hermano del pintor Enrique Mérida y del arqueólogo José Ramón.

⁴⁸ Nuevo Mundo, 20/2/1901.

Tampoco tenemos en este caso mención del taller que se pudo ocupar de la confección de los trajes siguiendo los figurines, quizás esbozados por el mismo Mélida⁴⁹. En la visita a museos para localizar obras y elementos singulares, necesariamente tuvieron que tener una escala en el museo Arqueológico. Por estas fechas, ya era posible admirar parte de la colección de indumentaria histórica que, tras la muerte de Enrique Mélida, su viuda había donado al museo. Curiosamente, muchas piezas de dicha colección se correspondían con el mismo momento⁵⁰. Aunque en estas producciones no se ha mencionado de forma expresa al taller de madame Pelaz, es plausible considerar que fuera su modista de cabecera.

No sabemos con exactitud cuando se estableció en Madrid madame Pelaz, de nombre de pila Eugenia Borvidet, nacida en París donde se había formado como modista. Primeramente, instaló su taller en la calle de las Infantas, número 14 y 16. En 1894 se trasladó a la calle Barquillo, 8 primer piso y, más tarde, inauguró su casa de modas en la calle de la Lealtad, número 2.

Es posible que en el mes de enero de 1914 cesara su actividad. En esos momentos tiene lugar la subasta los muebles, trajes y demás objetos propios de su actividad por una cantidad de nueve mil doscientas cuarenta y siete pesetas y noventa y cinco céntimos⁵¹.

Aunque el traje Imperio y su manto de *La corte de Napoleón* sólo lo hemos podido reconocer a partir de las crónicas, sin embargo, en el Museo del Traje⁵² se conservan dos conjuntos salidos del taller de madame Pelaz. Ambos conservan la etiqueta original en la que era habitual estampar el nombre del taller.

Uno de ellos es un traje morado en el que revela un alarde de virtuoso, donde el tafetán de seda dialoga en un equilibrio perfecto con tiras de encaje mecánico, todo ello entrelazado con una soberbia exactitud. El cuerpo y la falda de este conjunto se corresponden con una silueta en “ese”, dibujada, por un busto que sobrepasa la línea vertical y una falda, que se abre en abanico, enfatizada por el meritorio plisado posterior. Un claro ejemplo de la moda de finales del siglo XIX y primeros años de la siguiente centuria.

⁴⁹ La modista pudo recibir las indicaciones de Arturo Mélida (1849-1902) o de algún otro pintor del círculo Tubau-Palencia. Federico de Madrazo se encargó de realizar los figurines para el traje de la reina Isabel II con motivo del baile de trajes en el palacio de Fernán Núñez que ejecutó la modista madame Honorine. “Federico de madrazo, figurinista”, *Jornadas sobre Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera*, Museo del Romanticismo, 2016.

⁵⁰ Véase: PASALODOS SALGADO, Mercedes, “Indumentaria y coleccionismo: el caso de Enrique Mélida y el MAN”, CARRETERO, Andrés, PAPÍ RODES, Concha, RUIZ ZAPATERO, Gonzalo (Eds.) *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología /IV Jornadas de Historiografía SEHA-MAN. Arqueología de los Museos: 150 años de la creación del MAN*, del 21 al 23 de marzo de 2017, Ministerio de Educación Cultura y Deportes, Madrid, 2017.

⁵¹ Diario Oficial de Avisos de Madrid, 21/1/1914.

⁵² Museo del Traje. Conjunto de tul negro y lentejuelas, nº inv. CE081282 -081283 y conjunto de seda morada y encaje nº inv. CE081291-081292.

El otro traje del mismo período está formado por un cuerpo y falda de seda en negro, bordado con aplicaciones de lentejuelas negras. En la falda evolucionan guirnaldas de flores y se remata por un volante de seda plisada. A partir de ambas piezas, podemos colegir que la modista tenía una especial habilidad en la combinación de elementos textiles variados y una gran capacidad y sentido estético para hacerlos convivir en una gran armonía.

Este esbozo sobre la importancia del vestuario escénico en el teatro a lo largo del siglo XIX y la colaboración de variedad de artífices y, en especial, de modistas es tan solo un primer escalón para seguir avanzando por esta senda.

Madame Pelaz fue contemporánea de otras modistas singulares como Dionisia Ruiz, Julia Virac, Julia Herce, Consuelo Gosálbez que, con toda seguridad, pudieron contar entre su clientela más selecta, a otras grandes de la escena. Seguiremos esta línea de investigación para desgranar, en la medida de lo posible, otros asuntos relativos al teatro y la moda poco explorados hasta este momento.

BIBLIOGRAFÍA

CAÑIZARES BUNDORF, Nathalie, *Memoria de un escenario. Teatro María Guerrero 1885-2000*, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2000.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *Psicología de la moda*, Madrid, M. Pérez de Villavicencio editor, 1907.

FERNÁNDEZ SOTO, Concepción, "El repertorio francés de María Tubau (1854-1914)", *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 2016. http://www.escritorasyescrituras.com/wp-content/archivos/FernandezSoto_Concepcion-1.pdf [Consultado 14/7/2018]

La corte de Napoleón: madame Sans-Gêne. Fotografías Lokner, Librería Hernando, 1898.

MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen y ÁVILA ARELLANO, Julián, *El Neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1987.

MOYNET, M.J., *El teatro del siglo XIX por dentro*, versión española de Cecilio Navarro. Edición facsímil de Juan Antonio Hormigón, Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España, 2000.

PASALODOS SALGADO, Mercedes, "Indumentaria y coleccionismo: el caso de Enrique Mélida y el MAN", CARRETERO, Andrés, PAPÍ RODES, Concha, RUIZ ZAPATERO, Gonzalo (Eds.) *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología /IV Jornadas de Historiografía SEHA-MAN. Arqueología de los Museos: 150 años de la creación del MAN*, del 21 al 23 de marzo de 2017, Ministerio de Educación Cultura y Deportes, Madrid, 2017.

REVISTAS

ABC, 1/12/1927 <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1927/12/21/040.html> [Consultado 6/9/2018]

Álbum Salón, 16/7/1898

Blanco y Negro 29/7/1928
 Blanco y Negro, 12/1/1930
 El Cardo. Semanario político, literario, artístico y de sport 11/2/1898
 Diario Oficial de Avisos de Madrid, 21/1/1914
 La Correspondencia de España, 24/8/1870
 La Correspondencia de España, 31/5/1870
 La Correspondencia de España. 4/2/1898
 La Época 4/4/1867
 La Época 6/2/1898
 La Esfera, 1914, nº9
 La Ilustración Artística, 14/2/1898
 La ilustración Artística 25/5/189
 La Moda Práctica, 1910, nº126
 Nuevo Mundo, 20/8/1896
 Nuevo Mundo 27/10/1897
 Nuevo Mundo, 16/8/1899
 Nuevo Mundo 20/2/1901
 El Liberal, 6/2/1898
 La Revista Moderna 5/2/1898, nº49
 La Revista Moderna 12/2/1898, nº50
 La Revista Moderna, 2/10/1897, nº31



ILUSTRACIÓN 1. Retrato de María Tubau. Luis Taberner Montalvo, Óleo sobre lienzo, 1878. Museo del Teatro (Almagro)



ILUSTRACIÓN 2. La Corte de Napoleón. Láminas sueltas. Fotos de Lokner. Biblioteca Nacional España



ILUSTRACIÓN 3. Elenco de actores en La Corte de Napoleón. Láminas sueltas. Fotos de Lokner. Biblioteca Nacional de España



ILUSTRACIÓN 4. Madame Pelaz y María Tubau. La Revista Moderna, 1898. Biblioteca Nacional de España

Teléfono. n.º 1275

M. ME PELAZ

ROBES ET CONFECTIONS

Barquillo, 8 duplicado, entresuelo izquierda.

Madrid 7 de Febrero de 1899

F.ª D.ª María Embau

	Ptas.	Cts.
Traje para la Corte de Napoleón		
Un manto de terciopelo azul	628	
Indulgencia de seda, bordados y pluma	175	
Para el vestido azul y rojo, para el vestido	215	
Un vestido y un vestido con guipur grande	210	
Un vestido con guipur	128	
Para el traje de baile y guipur		
Total	1856	

Teléfono. n.º 1275

M. ME PELAZ

ROBES ET CONFECTIONS

Barquillo, 8 duplicado, entresuelo izquierda.

Madrid 11 de Febrero de 1898

F.ª D.ª María Embau

	Ptas.	Cts.
Mi factura número 22	1839	
el de mi hijo de Manjara	400	
Se da mil, doscientos, treinta y tres	233	
Francos		

ILUSTRACIONES 5 Y 6. Facturas de Madame Pelaz. Robes & Confections. Legado Ceferino Palencia. Museo del Teatro (Almagro)



ILUSTRACIÓN 7. Emperatriz Josefina con traje de corte. Grabado



ILUSTRACIÓN 8. El actor Ricardo Valero como Napoleón en La Corte de Napoleón. La Láminas sueltas. Fotos de Lokner. Biblioteca Nacional de España

DE ACTUALIDAD

TOREROS Y COMEDIANTES
ó
LA VICARÍA

Saínete en verso original de D. Ceferino Palencia,
estrenado en el teatro de la Princesa el lunes de la presente semana

EL ACTOR.

JUANA FERRADA.

La inauguración del teatro de la Princesa ha ofrecido la oportunidad de estrenarse en ella un saínete, en un acto, titulado *Toreros y comediantes, o La Vicaría*, original de Ceferino Palencia.

Tratándose de una producción del celebrado autor de *El guardián de la casa*, creemos necesario decir que es una obra literaria admirablemente escrita y seguida de conclusiones sabias, instructivas, muy para su tiempo y muy útiles.

Dirigida el saínete en tres cuadros, desarrollados el primero en un mercado á orilla del Manzanares; el segundo en la sala de la Pasa, y el tercero en la Vicaría.

Intervienen en la obra otros personajes, tales como Mariana, Cecilia, un señor conde, y el famoso Ojeda.

La acción es sencilla y está desarrollada con gusto y pleno conocimiento de la escena. El primer cuadro es muy divertido y tiene verdadero sabor de época. La escena del baile fué únicamente aplazada por su originalidad y podrá interpretarse.

Como comedios de buen decir merecen citarse los diálogos entre Papias Zito (Sr. Tubas) y Curro Galilea (Sr. Gu-

ILUSTRACIÓN 9. *Toreros y Comediantes o La Vicaría*. Blanco y Negro 9/10/1907



ILUSTRACIÓN 10. Sala VII del Museo Arqueológico Nacional. MAN FD00775

VELÁZQUEZ EN EL HUMOR GRÁFICO (1860-1930)

Carlos Reyero, *Universidad Autónoma de Madrid*

carlos.reyero@uam.es

Imágenes en las que aparece la efigie del pintor Diego de Silva y Velázquez (1599-1661) y, sobre todo, reproducciones, recreaciones o pastiches de sus obras, en todo tipo de soportes, son habituales en la cultura visual contemporánea. El fenómeno arranca de la iconicidad de ciertos modelos artísticos, convertidos en canónicos, que alcanzaron una capacidad de evocación autónoma, potenciada por su uso mediático en contextos muy diversos. El objetivo de este trabajo¹ es explorar ese uso en un ámbito que suele llamar poco la atención a los historiadores del arte como es el humor gráfico, a pesar de que sus profesionales han trabajado con esos modelos hasta nuestros días². Se trata de analizar el aprovechamiento cómico de los originales velazqueños –cuáles, cuándo, cómo y por qué– en un periodo crucial en la construcción de los imaginarios historiográficos sobre el pintor sevillano, que abarca, aproximadamente, desde el tercer cuarto del siglo XIX a las primeras décadas del XX.

Las fuentes utilizadas proceden, en su mayor parte, de periódicos y revistas satíricas y humorísticas editadas en Madrid, junto algunos ejemplos extraídos de otras impresas en Barcelona, París y Londres³. Se trata, evidentemente, de una selección a partir de un material muy abundante⁴. Este trabajo se encuadra en el uso que se hace del llamado “mundo del arte” en el ámbito de lo risible, fenómeno que cuenta con una significativa tradición visual, inten-

¹ Se ha realizado dentro del proyecto *El humor y su sentido: Discursos e imágenes de lo risible desde la Ilustración hasta hoy* (HAR2017-84635-P) cuyo IP es Antonio Calvo Maturana (Universidad de Málaga).

² El guionista Santiago García y el dibujante Javier Olivares ganaron en 2015 el Premio Nacional del Cómic por su obra *Las Meninas* (Editorial Astiberi).

³ De Madrid, Antón Perulero, *La Avispa, Buen Humor, El Buñuelo, El Duende, Gedeón, Madrid Cómico, El Mentidero, Monos, La Semana Cómica y El Sol*. De Barcelona, *L'Esquella de la Torratxa* y *Cuca Fera*; de París, *Le Journal Amusant* y *Le Rire*; y de Londres, *Punch*.

⁴ Algunos de los trabajos de carácter general tenidos en cuenta son los siguientes: RAGON, Michel, *Le dessin d'humour. Histoire de la caricature et du dessin humoristique en France*, París, A. Fayard, 1960; BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid, A. Corazón, 1979; LÓPEZ RUIZ, José María, *La Vida Alegre: Historia de las Revistas Humorísticas, Festivas y Satíricas publicadas en La Villa y Corte de Madrid*, Madrid, Compañía Literaria, 1995; BERGER, Peter, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Editorial Kairós, Barcelona, 1999; CONDE MARTÍN, Luis, *El humor gráfico en España. La distorsión intencional*, Madrid, Asociación de la Prensa, 2005; TILLIER, Bertrand, *À la charge! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Ed. de l'Amateur, 2005; BORDERÍA ORTIZ, Enrique, MARTINEZ GALLEGU, Francesc S., y GOMEZ MOMPART, Josep Ll. (eds.), *El humor frente al poder. Prensa humorística, cultura política y poderes fácticos en España (1927-1987)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015; MAINARDI, Patricia, *Another world. Nineteenth-century illustrated print culture*, New Haven, Yale University Press, 2017.

sificada en el siglo XIX, cuyo interés ha crecido en los últimos tiempos⁵. Algunos de estos estudios incluyen referencias a la figura de Velázquez⁶.

En cuanto al método, se parte de un análisis de los argumentos elegidos por los humoristas, que han sido agrupados en tres campos: en primer lugar, la percepción de la pintura de Velázquez y de su figura como imágenes que compiten con la realidad; en segundo lugar, la sacralización de su nombre y de su arte; y, en tercer lugar, el uso paródico de sus pinturas en contextos políticos. A partir de esa estructura, se tiene en cuenta el contexto social de producción de esas imágenes, se comparan y relacionan entre sí y con los textos que las acompañan. Como toda imagen deudora explícitamente de otra, exige una valoración del grado de apropiación y de su (nuevo) modo de narrar⁷.

Del arte a la vida

El nombre de Velázquez evoca, en las revistas satíricas y humorísticas, un imaginario estético y unos valores perfectamente codificados y conocidos entre los lectores de las mismas. No ha de extrañarnos, no sólo porque estas revistas están dirigidas a un público que posee cierto nivel cultural, sino porque la cultura misma –el arte, la literatura, la música– forma parte intrínseca de sus contenidos, convertida en parte del ocio selectivo que distingue a las clases acomodadas. Como todo lo que tiene que ver con el entretenimiento, se asocia con el recreo distendido, con la diversión y, en última instancia, con la agudeza mental y la risa. El arte se frivoliza en el marco de la percepción ociosa, nunca superflua, que se tiene de él en el mundo contemporáneo.

Este imaginario induce a comprender *lo velazqueño* como parte de una vida real representada o, al menos, de una vida pretérita que fue tal y como el pintor la concibió. Como se sabe, en el tercer cuarto del siglo XIX, el prestigio de Velázquez tuvo más que ver con su capacidad para describir con verdad *lo que vio* que la sutil complejidad de su interpretación plástica. En ese sentido, reconocer a Velázquez en la cotidianidad del siglo XIX constituye una forma de emulación de una realidad pictórica paralela.

⁵ BARIDON Laurent; GUÉDRON, Martial: «Caricaruter l'art: usages et fonctions de la parodie» en Ségolène LE MEN (dir.), *L'Art de la caricature*, París, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011, pp. 87 y ss. *Pastiches et parodies de tableaux de maîtres*, *Ridiculosa* (Brest) 3, 1996; MONCELET, Christian: "Les parodies d'images célèbres", *Ridiculosa* (Brest) 8, 2001, pp. 194-195.

⁶ Me refiero al mencionado trabajo de GASCA, Luis; MENSURO, Asier, *La pintura en el cómic*, Madrid, Cátedra, 2014, que dedica varias páginas a la presencia de obras del pintor en el cómic (pp. 167-172) y, sobre todo, a las importantes investigaciones de José Luis Guijarro Alonso, a las que se hace referencia en las notas siguientes.

⁷ A este respecto son aplicables las consideraciones metodológicas aplicadas en el estudio de la pintura en el cómic. Véase: GASCA, Luis; MENSURO, Asier, *La pintura...*, pp. 7-8.

Muy elocuente al respecto es un dibujo de Ángel Díaz Huertas en el que dos tipos populares delante de *Los borrachos* añoran los tiempos pasados⁸. Como se ha estudiado, la imagen visualiza una forma de acercamiento en la obra de arte basada en «la identificación del espectador con el motivo y los personajes representados»⁹.

Es bien significativo que, desde fecha temprana, se aluda a Velázquez porque genera una imagen *esclarecedora* de realidad. Por ejemplo, en el contexto de la crítica teatral. Así, de un actor español se dice, en 1861, que «representó un Colón que parecía dibujado por Velázquez»¹⁰. Igualmente sucede en Francia. En la primavera de 1867, a las pocas semanas de estrenarse en París la ópera *Don Carlos* de Giuseppe Verdi, *Le Journal Amusant*, destaca en la portada, bajo una imagen caricaturesca de Felipe II, el fuerte carácter de la pieza. «Un Velázquez salido de su cuadro»¹¹. No parece importar el anacronismo.

Con objeto de que el lector pueda identificar al protagonista de un relato se recurre también a los modelos del pintor sevillano. Cierta personaje que visita el Salón del automóvil parece haber escapado de uno de sus óleos. Se le describe como «alto, elegante, con clase»; y, a continuación, se advierte que posee «esta gracia arrogante, esa altanera finura que establece un lazo de parentesco con los príncipes y los hidalgos de Velázquez»¹².

El recurso de los personajes pintados que cobran vida es frecuente tanto en relatos literarios como en representaciones gráficas. Ramón Gómez de la Serna, cuyo interés hacia Velázquez es bien conocido¹³, se imagina que los personajes de los cuadros del Museo del Prado han abandonado el espacio de sus pinturas y se han echado a la calle:

La habitación de ‘Las Meninas’ está sola: la paleta y los pinceles de Velázquez sobre una silla; el perro, con la cabeza entre las patas delanteras, rezongando con sueño perruno. Todos se han ido a acostar. Solo hay un reflejo trasmundano en el espejo del fondo.

[...]

En el cuadro de ‘Las lanzas’ hay una verdadera desorganización, y las lanzas se oblicúan sobre los hombros, y los soldados en campechana conversación – ¡son amigos tan antiguos!– lían un cigarrillo con ceñida atención.

‘Los borrachos’, de Velázquez aprovechan la noche del Museo para dormir la ‘mona’, con sueño de marmota, sobre la almohada de los racimos.

⁸ *Blanco y Negro* (Madrid), 13 de febrero de 1909, p. 21.

⁹ GUIJARRO ALONSO, José Luis, *Cuidado con la pintura. Caricaturas del arte en tiempos de vanguardias*: Madrid, 1909-1925, Madrid, Eutelequia, 2012, pp. 99-100

¹⁰ *Antón Perulero* (Madrid), 27 de octubre de 1861, p. 176.

¹¹ *Le Journal Amusant* (París), 11 de mayo de 1867, p. 1.

¹² *Le Journal Amusant* (París), 21 de octubre de 1922, p. 6.

¹³ Es autor de la monografía: *Don Diego Velázquez (1599-1660)*, Madrid, 1943 (reedición Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 2000).

‘Vulcano’ apaga su fragua, y el ruido silencioso que de ella brota se funde y apaga también. Los terribles espaderos y ‘coraceros’ de la fragua no están dispuestos ya más que a una jornada de ocho horas¹⁴.

De manera mucho más frívola, una historieta titulada *El cicerone embustero* presenta sucesivamente a un guía y a un visitante ante varias pinturas del Museo del Prado. Ante *Las Meninas* anuncia *Las tres Gracias*, que atribuye a Murillo, y otorga *Las lanzas* a Tiziano. Al decir que *El caballero de la mano en el pecho* es *La Maja*, aquel, como si estuviera ofendido en su virilidad, cobra vida y le pega una bofetada¹⁵.

El propio pintor vuelve a la vida. Con ocasión del tercer centenario de su nacimiento, *Gedeón* parodia la estatua de Aniceto Marinas, inaugurada el 14 de junio de 1899 frente al Museo del Prado: Velázquez sonríe socarronamente, a pesar de encontrarse con las piernas vendadas, en una especie de metáfora de la situación nacional¹⁶.

Cuando la *National Gallery* de Londres adquirió la *Venus del Espejo*, el *Punch* publicó una viñeta titulada «DESIRABLE ALIENS» [Extranjeros deseables], que ha de ponerse en relación con la *Aliens Act 1905*, que introducía rígidos controles de emigración. Velázquez con su obra bajo el brazo, como si fuera un *cuadrito*, y el americano John Singer Sargent, que lleva su pintura *Ellen Terry como Lady Macbeth*, son bienvenidos y sus obras «aseguradas para la colección nacional»¹⁷ [ILUSTRACIÓN 1].

Un grupo de pintores, entre los que se reconoce a Ticiano, El Greco, Velázquez, situado en el centro, y Goya, aparecen reunidos en el Museo del Prado para tratar asuntos que les conciernen. En la viñeta se les denomina «LOS SINDICOS DEL GREMIO EN LA EXPOSICION DE BELLAS ARTES». Están preocupados por las falsificaciones de sus obras. Uno de ellos –El Greco, a juzgar por el gesto de su mano– dice: «Señores, creo que ha llegado el caso de que saquemos nuestras patentes y de que persigamos antes los tribunales a los *viles* falsificadores»¹⁸.

El diario *El Sol* publica en 1924 una viñeta de Luis Bagaría en la que aparecen Velázquez y Goya. Aquel le dice a este: «¡Otra exposición! ¡Ya verás como ahora tampoco encontramos discípulos!». Goya responde: «¡Naturalmente! Hoy los pintores se dedican a teorizar, y llegan al final de su vida sin haber pintado nada; pero con gran fama de hombres elocuentísimos»¹⁹. Se ha relacionado con los recelos, habituales en la época, de la excesiva teorización frente al oficio manual²⁰. ¡Paradojas de los tiempos!

¹⁴ *El Sol* (Madrid), 2 de enero de 1924. Lleva ilustraciones de Luis Bagaría, con referencias a Goya y a El Greco. Ninguna a Velázquez.

¹⁵ *Buen Humor* (Madrid), 1 de septiembre de 1929, p. 17. Lleva la firma de Fuentes.

¹⁶ *Gedeón* (Madrid), 7 de junio de 1899.

¹⁷ *Punch* (Londres), 31 de enero de 1906. Lleva la firma de Bernard Partridge.

¹⁸ *Gedeón* (Madrid), 2 de octubre de 1910.

¹⁹ *El Sol* (Madrid), 22 de julio de 1924

²⁰ GUIJARRO ALONSO, José Luis, *Cuidado...*, p. 102.

Velázquez –al que en esta ocasión acompañan otros pintores españoles como Goya, Valdés Leal, El Greco o Ribera– aparece como personaje vivo para aludir al expolio de sus obras por parte del bando franquista durante la Guerra Civil. Un dibujo de Josep Narro los presenta escoltados por un grotesco soldado de la guardia mora, en el momento de ser *expulsados* por militares hacia la frontera²¹.

No tomarás el nombre de Velázquez en vano

Un cuadro de Velázquez representa un valor económico incalculable. Por eso se bromea sobre su hipotética posesión. Un hombre, que presenta a otro un marco vacío, le dice que ha adquirido un Velázquez por tres pesetas. Al advertirle que no lo ve, responde que solo ha comprado el marco porque el lienzo le costaba muy caro²². Poseer un Velázquez implica, a su vez, tener una pieza de una categoría estética incuestionable. Se presume, por ejemplo, de tener un Velázquez, para potenciar la tensión de un relato²³. Aunque cuando hay hambre, poco importa: en una viñeta firmada por Daniel Vázquez Díaz titulada *Hambre y Arte*, un pobre pintor le pregunta a otro si prefiere al Greco o a Velázquez. El interlocutor responde que el *Petit Fornos*, en referencia al restaurante²⁴.

Frecuentes en la prensa humorística son los copistas de Velázquez, condenados al fracaso. Un grotesco pintorzuelo se lamenta de la dificultad de copiarlo, pero, en revancha, se dice a sí mismo: «como él tuviese que copiarne a mí, no le arrendaba la ganancia»²⁵. El pintor vanguardista, sin embargo, reprocha que se espere de él que pinte un Velázquez: en la publicación catalana *Cuca Fera* se publica una viñeta en la que se ve a un cubista trabajando en un cuadro, ante la sorprendida mirada de un visitante. El artista le advierte: «¿Qué se piensa, que es un Velázquez?»²⁶.

Abundan en este tipo de publicaciones los juegos de palabras y los equívocos producidos por la homonimia²⁷. El nombre de Velázquez no es una excepción. Por ejemplo, un caballero se lamenta a una señora de que le han rechazado un Cristo en una exposición nacional, «¡un Cristo de Velázquez!». Ella pregunta si no era suyo, a lo que el pintor responde que

²¹ *L'Esquella de la Torratxa* (Barcelona), 30 de diciembre de 1938, p. 807. Sobre el tema: COLORADO CASTELLARY, Arturo, «Contribución al estudio de la salida delictiva de obras de arte durante la guerra civil», *Archivo Español de Arte* (Madrid) XC, 359 (2017), pp. 275-286.

²² PALOMERA Y FERRER, Carlos de (ed.), *Almanaque de los chistes para 1869*, Madrid, 1868, p. 43.

²³ En concreto, en el cuento de REUZÉ, André, «La jeune fille aux géraniums», *Le Journal Amusant* (París), 19 de abril de 1924, pp. 5-6

²⁴ *Monos* (Madrid), 22 de septiembre de 1906, p. 10.

²⁵ *La Avispa* (Madrid), 18 de septiembre de 1889, p. 5. Firmado por M. González.

²⁶ *Cuca Fera* (Barcelona), 3 de mayo de 1917, p. 45.

²⁷ Sobre este tema: CABALLERO WANGÜEMERT, Félix, «Los juegos de palabras en el humor gráfico. El caso de o Carrabouxo», *Opción* (Maracaibo) 32-9 (2016), pp. 234-248

sí, porque él se llama Velázquez²⁸. Una viñeta de Mondragón titulada «Una ganga», presenta a dos personajes ante una pared colgada de cuadros. Uno pregunta si uno de ellos es de Velázquez. El otro responde: «Sí, señor. De Geroni Velázquez, servidor de usted»²⁹. El dibujante humorístico Cilla representa un buscavidas que ofrece «dos Velázquez a seis realitos la pareja». Ante la sorpresa del interlocutor, aclara que se trata de Robustiano Velázquez³⁰. Otra forma de jugar con el doble sentido está presente en un dibujo en el que un personaje habla a un pintor bohemio de Murillo, Velázquez y Goya. El artista confiesa no conocer a los primeros, pero sí que ha aplaudido «a la fulana de Goya»³¹, en referencia a la popular tonadillera de los años veinte Aurora Jauffret, *La Goya*.

A este respecto, el desconocimiento de Velázquez es habitual motivo de burla. Ante uno de sus cuadros, un caballero le dice a otro: «¿Usted se tiene por experto en pintura y el nombre de Velázquez le resulta desconocido?». El otro responde: «Uno no puede saber de memoria todos los nombres de pintores que están en Bottin»³² (en referencia al almanaque anual que proporcionaba referencias personales de todo tipo de gentes). En un dibujo de Manuel Urda, un personaje le pregunta a otro cómo sabe que un cuadro es de Velázquez. El experto responde: «Por la factura». El primero se justifica diciendo, en otro juego de palabras, que si hubiera visto la factura también habría sabido de quien era³³. El mismo gag se repite en otra viñeta en la que un personaje advierte a otro que ha hecho el primo por no quedarse con un Velázquez³⁴. Una viñeta representa a una mujer frívola ante un caballero, que le muestra *La Venus del Espejo*, indicándole que se trata de un Velázquez. Ella, ignorante, se sorprende: «Si parece una mujer desnuda...»³⁵ [ILUSTRACIÓN 2].

La falsificación es otra situación habitual presentada en estas revistas, que se presta particularmente a la hilaridad. Un pintor ofrece a una extravagante pareja de extranjeros «un boceto legítimo de Velázquez... por 18 pesetas». El matrimonio se sorprende y el artista tiene que dar una explicación: «en España no se dan valor a esas cosas. Aquí tenemos los Velázquez a patás...»³⁶. Dos caballeros bromean de que todo es falsificable, hasta los Velázquez. Lo único que para ellos es inimitable es el licor Cusenier³⁷. Un chamarilero trata de vender a a una pareja burguesa un Velázquez auténtico por 500 francos. Como les resulta caro, ofrece el

²⁸ *La Semana Cómica* (Madrid), 9 de mayo de 1890, p. 275. Firmado por A. Ponç.

²⁹ *L'Esquella de la Torratxa*, 29 de julio de 1927, p. 494.

³⁰ *Madrid Cómico* (Madrid), 3 de agosto de 1895, p. 269. Firmado por Francisco Ramón Cilla y Pérez

³¹ *Buen Humor* (Madrid), 12 de junio de 1927, p. 16. Lleva la firma de «Rosales. Santa Cruz de Tenerife».

³² *Le Journal Amusant* (París), 14 de julio de 1900, p. 3

³³ *Buen Humor* (Madrid), 6 de enero de 1929, p. 10.

³⁴ *Gutiérrez* (Madrid), 30 de marzo de 1929, p. 8. Lleva la firma de Quiñones.

³⁵ *Buen Humor*, (Madrid), 9 de febrero de 1930, p. 22. Firmada por Cándide.

³⁶ *Madrid Cómico* (Madrid), 4 de mayo de 1901, p. 146. Firmado por Karikato [Cesáreo del Villar Besada].

³⁷ *Le Journal Amusant* (París), 29 de marzo de 1903, p. 3

mismo asunto, «por el mismo pintor, un poco más pequeño»³⁸. Una viñeta firmada por Apa, seudónimo utilizado por Feliu Elias i Bracons, presenta a dos personajes ante un supuesto cuadro de Velázquez. Uno de ellos le recomienda al otro que se quede mejor con el Troyon auténtico, pues el que tienen delante es más falso que Lerroux. El otro responde con ambigua melancolía: «¡Oh!, sin embargo... ¡Velázquez!»³⁹ [ILUSTRACIÓN 3]. Se bromea con el descubrimiento de un Velázquez en Londres, tras limpiar una bandeja de estilo imperio. En ella apareció «una cabeza de hombre, vestido con indumentaria moderna, en la que se reconoce a Su Majestad Alfonso XIII, rey de España. La firma de Velázquez, que aparece muy visible, no deja ningún lugar a dudas sobre su autenticidad»⁴⁰. Es un modo de advertir que la existencia de una firma no es garantía de autoría en ningún cuadro, pues puede haber sido falsificada. Uno dedicarse a falsificar no siempre constituye un medio de vida adecuado. Un individuo se queja a otro de lo mal que le van los negocios: «el año pasado por esta época ya había fabricado seis Velázquez para nuevos ricos..., ¿este año todavía no he vendido ni un Corot!...»⁴¹. Un dibujo de Bluff, seudónimo de Carlos Gómez Carrera, presenta un diálogo entre dos personajes, ante varios cuadros: «ese que usted contempla ahora, es un Rosales que lo hacemos pasar por Velázquez»⁴².

Los cuadros de Velázquez como parodias políticas

Constituye una dimensión de la parodia, ya sea en el ámbito literario o plástico, la inversión irónica del modelo que imita, resultado de una descontextualización, que, en las revistas humorísticas, obedece a un propósito lúdico⁴³. En el caso de las imágenes que nos ocupan, los personajes representados en los cuadros dejan de ser lo que son para encarnar a políticos contemporáneos *disfrazados*, que, aparentemente, repiten la misma acción, pero, en realidad, *hacen* otra. El arte se convierte en un instrumento de ridiculización, en la medida que, bajo su retórica, se esconde la vulgaridad de un argumento prosaico o despreciable. En ese sentido, estas representaciones están cerca de la caricatura, práctica que tradicionalmente ha formado parte la política visual del poder y del contrapoder⁴⁴. Cuando Champfleury se preguntaba, a mediados del siglo XIX, si el refinamiento de las costumbres modernas no

³⁸ *Le Journal Amusant* (París), 29 de Agosto de 1903, p. 6.

³⁹ *L'Esquella de la Torratxa* (Barcelona), 15 de abril de 1910, p. 226

⁴⁰ ALEXANDRE, Arsène, «Un Vélasques est découvert à Londres», *Le Journal Amusant* (París), 30 de octubre de 1920, p. 13. Arsène Alexandre, además de crítico de arte, es fundador de *Le Rire* y autor de la obra *L'Art du rire et de la caricature* (París, Ancien Maison Quintin, 1892).

⁴¹ *Le Journal Amusant* (París), 26 de marzo de 1921, p. 2.

⁴² *Buen humor* (Madrid), 4 de marzo de 1923, p. 24.

⁴³ HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1985; FERREIRA, Paulo Sérgio, «Paródia ou paródias?», en DE MIGUEL MORA, Carlos (coord.), *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, Aveiro, Universidade, 2003, pp. 279-298.

⁴⁴ BELTING, Hans, *La vraie image, Croire aux images?*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 234 y ss.

haría desaparecer la caricatura, ya aventuraba que «los matices irónicos no dejarán de deslizarse bajo los lápices en apariencia más delicados»⁴⁵. Con todo, apenas podía intuir entonces el servicio que la *delicadeza* de las imágenes artísticas llegaría a prestar a la burla, pues se trata de un fenómeno inseparable de su reproducibilidad previa: los cuadros de Velázquez, como los de otros pintores, empezaron a parodiarse cuando se convirtieron en iconos reducidos a líneas, que se hicieron famosos fuera de su contexto estético y funcional.

Se observa, al respecto, una preferencia por ciertos motivos, en función de momentos históricos y circunstancias, que a veces tienen que ver con la fortuna historiográfica de las piezas. El prestigio de *Las lanzas o La rendición de Breda*⁴⁶, uno de los grandes modelos canónicos para el pintor de historia en los años centrales del siglo XIX, explica que sea uno de los primeros en parodiarse. Así, se utiliza para criticar al conservador Francisco de Borja Queipo de Llano, VIII conde de Toreno, presidente del Congreso de los Diputados en 1880. Por el hecho de utilizar una campanilla en el ejercicio de su cargo, se le caricaturiza con una de gran tamaño, en el lugar que ocupa Justino de Nassau en el cuadro mencionado, que cambia su título por el de «la rendición de Toreno»⁴⁷ [ILUSTRACIÓN 4]. El ataque ha de relacionarse con la discusión del presupuesto del Ministerio de la Guerra: en medio del rifirrafe dialéctico, Toreno llamó al orden a varios diputados que exigieron que se cumpliera el reglamento, cuando el ministro José Ignacio Echevarría, marqués de Fuentefiel, que ostentaba esa cartera, se pronunció en contra de una enmienda y esta no fue tomada en consideración⁴⁸. Del lado de Toreno/Nassau, aparece una personificación del periódico *El Tiempo*, fundado por él a principios de los años setenta para defender la causa borbónica; referencias a su obra *Cartas de Indias*; y una banderola en la que está escrito «HIPO-DROMO», en relación con esta construcción, al final del Paseo de la Castellana, cuando fue alcalde de Madrid, que resultó muy polémica. En el grupo que acompaña a Spínola/Fuentefiel destaca, en el extremo derecho, la figura de Antonio Cánovas del Castillo, presidente del Consejo de Ministros, que sonríe socarronamente. La bandera que está detrás lleva la inscripción «HUSARES DE ANTEQUERA / 1er. escuadrón de la / CHOCOLATERA», en alusión a los diputados que seguían fielmente los dictados de Francisco Romero Robledo, «el pollo de Antequera», entonces ministro de la Gobernación y mano derecha de Cánovas. Al fondo, se reconoce el Palacio de Buenavista, sede del Ministerio de la Guerra.

⁴⁵ CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature moderne*, París, E. Dentu, 1865, pp. 315-316

⁴⁶ ca. 1635, Museo del Prado P01172. Véase: VOSTERS, Simon A., *La rendición de Breda en la literatura y el arte de España*, Madrid, 1974.

⁴⁷ *El Buñuelo* (Madrid), 6 de mayo de 1880. Litografía de A. Fortuny, Madrid. El autor de principal de las ilustraciones de esta publicación es Eduardo Sojo, *Demócrata*.

⁴⁸ «El señor ministro de la Guerra, confundiendo sin duda el Parlamento con el cuartel, se permitió ayer tarde en el Congreso salir al paso con la ordenanza militar a un diputado de la nación. / Esto no nos extraña de S.E. porque es sabido que para el Sr. Fuentefiel, España entera es un inmenso campamento; pero lo que no podemos menos de extrañar es la actitud de indiferencia con que el señor conde de Toreno escuchó estas palabras que debieron, por respeto a la Cámara, tener un inmediato y severo correctivo. / Bien nos parece el celo facultativo del señor ministro de la Guerra, pero a su tiempo y en ocasión oportuna. Y mejor la tolerancia del Sr. Toreno cuando no se trata del respeto que se debe a la inviolabilidad parlamentaria, tan vulnerada por el señor ministro de la Guerra, en el caso que nos ocupamos» (*El Demócrata* (Madrid), 4 de mayo de 1880).

En un contexto muy diferente, con motivo de la representación de *La guardia amarilla*, una zarzuela cómica de Carlos Arniches y Celso Lucio, se publica casi veinte años después un dibujo en *Madrid Cómico* en el que dos personajes, que recuerdan a Nassau y a Spínola, aluden explícitamente a la rendición de Breda, aunque este asunto nada tiene que ver con el libreto, ambientado en Flandes en 1580⁴⁹.

Temprana fortuna, y más recorrido, tuvo también en el humor gráfico *La fragua de Vulcano*⁵⁰. A poco de fundarse en mayo de 1880 el Partido Liberal-Fusionista, que reunió a constitucionales como Albareda, Camacho, León y Castillo y Venancio González, centristas, como Alonso Martínez y Vega Armijo, y conservadores disidentes como Martínez Campos y Pavía, el periódico satírico anti-monárquico *El Buñuelo* publicó una caricatura de algunos estos políticos bajo la apariencia de los personajes pintados por Velázquez en aquel cuadro. En el herrero de los dioses del Olimpo, que trabaja sobre el yunque una pieza en la que está escrito «COALICIÓN», se reconocen los rasgos Manuel Alonso Martínez; el personaje del fondo parece Antonio Aguilar y Correa, marqués de la Vega Armijo; el cíclope de espaldas es Práxedes Mateo Sagasta; a su lado, hacia la derecha, está Antonio Romero Ortiz, y en el extremo, trabajando la armadura, Arsenio Martínez Campos. Al pie se lee: «Imbéciles ¿No veis que estáis machacando en hierro frio?». Quien pronuncia esa frase es Apolo que, cubierto con la bandera de España y tocado con una pequeña corona mural, evoca una personificación de esta o, quizá más precisamente, del pueblo español⁵¹ [ILUSTRACIÓN 5].

El cuadro velazqueño vuelve a ser utilizado treinta años después en la revista *Gedeón*, publicación en la que la caricatura de arte constituye un recurso habitual⁵². El presidente del consejo de ministros, José Canalejas, en el papel de Vulcano, trabaja en el «PROGRAMA», según está escrito en la pieza de hierro sobre el yunque. Aparece junto a Manuel García Prieto, ministro de Estado, Fermín Calbetón, de Fomento, Diego de Arias Miranda, de Marina, y Alvaro de Figueroa, conde de Romanones, de Instrucción Pública y Bellas Artes, que está partiendo la armadura en la que pone «PARTIDO LIBERAL»⁵³. La presencia de Apolo, que representa la Democracia, se ha interpretado como una advertencia de los peligros de olvidar

⁴⁹ «Todas las noches salen: por la derecha el conde de Heredia Spínola [...] y por la izquierda el burgo-maestre; se adelantan majestuosamente, se saludan, se dan sendos abrazos, y se retiran entre bastidores, donde cobran sendas pesetas» (*Madrid Cómico* (Madrid), 15 de enero de 1898. Ilustración de Joaquín Moya Ángeles).

⁵⁰ 1630, Museo del Prado, P01171.

⁵¹ *El Buñuelo* (Madrid), 17 de junio de 1880.

⁵² CAPARRÓS MASEGOSA, Lola; GAMONAL TORRES, Miguel Ángel, «'Gedeón' en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1897-1912). Crítica de arte y caricatura política en la España de la Restauración» *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 41 (2010), pp. 249-268.

⁵³ *Gedeón*, 6 de marzo de 1910. Ilustración de Inocencio Medina Vera. Al pie lleva la inscripción: «Este es el famoso cuadro de Velázquez, conocido con el nombre de *La fragua de Vulcano*, que figura en nuestra galería con el que ustedes quieran. Como se ve, Vulcano ha suspendido su tarea, lo que nos hace sospechar que se le va a enfriar el ascua y luego tendrá que quitar hierro».

las reformas propuestas en el programa de gobierno⁵⁴. En efecto, unas semanas antes, tras la caída del gobierno anterior presidido por Segismundo Moret por desavenencias entre sus miembros, se había anunciado en la prensa: «El partido liberal renace. El gobierno no entra en negociaciones»⁵⁵.

Pocos años después la pintura volvió a utilizarse en otra parodia política. Al pie de la misma se da la siguiente explicación:

Fragua de Frescano (por la copia V. Pacheco)

Romanones (Vulcano) trabaja en su taller de electorero. Construye pucheros y actas. En su labor le acompañan cuatro de sus incondicionales. En esto presentase el dios Apolo (Trust) y le participa que es probable que Villaflamante (Villanueva) entre en combinación con los otros. Motivo por qué quedan absortos tanto el Vulcano del Paseo de la Castellana, como sus adictos y oficiales⁵⁶.

La figura de Apolo, que encarna el trust o monopolio informativo, hace referencia al poder de los periódicos, cuyos nombres se hacen explícitos (*El Liberal*, *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*)⁵⁷. De su boca salen las siguientes palabras de advertencia, dirigidas al conde de Romanones, denominado el Vulcano de la Castellana porque vivía en un palacio de ese paseo: «Y ES MUY / PROBABLE, SEÑOR / QUE VILLAFLAMANTE / OS FALTE Y CON LOS / OTROS SE MARCHE». Se refiere a Miguel Villanueva y Gómez, germanófilo y diputado por Logroño, que representaba una facción del partido liberal enfrentada a Romanones. En la pieza de la fragua aparece la palabra «ACTA». En la figura de espaldas, que vuelve su rostro hacia Apolo, se reconoce el perfil de Antonio Maura, el único político respetado por la revista, de talante monárquico-católico. En la armadura que trabaja el personaje de la derecha está escrito «PUCHERAZO».

La tercera pintura de asunto –los cuadros de argumento son los que parecen prestar-se mejor a ser utilizados en términos de parodia política– es *Los borrachos*⁵⁸. Con motivo del tercer centenario del nacimiento de Velázquez, celebrado en 1899, que, como se sabe, coincidió con la crisis por la pérdida de Cuba y Filipinas, el caricaturista Pedro Antonio Villahermosa, *Sileno*, publica en *Gedeón* una caricatura del cuadro, que subtitula «de los Ebríos... de poder o una juerga en la presidencia»⁵⁹. En la figura de Baco se reconoce a Raimundo Fernández Villaverde, entonces Ministro de Hacienda, que corona a Francisco Silvela, presidente

⁵⁴ GUIJARRO ALONSO, José Luis, *Cuidado...*, p. 51.

⁵⁵ *La Correspondencia de España* (Madrid), 18 de febrero de 1910.

⁵⁶ *El Mentidero* (Madrid), 26 de diciembre de 1914, p. 4.

⁵⁷ «Romanones, convencido de que ya puede hacer lo que le dé la gana en este país, está en negociaciones para comprar tres periódicos. Dicen que uno del “trust”, que se deshace, y dos de segunda fila». *El Mentidero* (Madrid), 26 de diciembre de 1914, p. 14).

⁵⁸ 1628-1629, Museo del Prado, P01170.

⁵⁹ *Gedeón* (Madrid), 7 de junio de 1899. GUIJARRO ALONSO, José Luis, *Los humoristas y la caricatura nueva. Metamorfosis locales de una arte global: Madrid 1898-1936*, Madrid, Universidad Complutense, 2017 [Tesis Doctoral], p. 325

del Consejo de Ministros, a favor del cual se había pronunciado años antes, frente a Cánovas del Castillo. En la daga que el presidente lleva al cinto pone «FLORENTINA» (Silvela era conocido por el sobrenombre del caballero de la daga florentina, en alusión a su capacidad de herir tras sus suaves maneras). A la derecha aparece el general Camilo García de Polavieja, ministro de la Guerra, con su «MANIFIESTO» regeneracionista que había publicado en septiembre de 1898. La palabra «REGENERACIÓN» aparece el pie.

Retratos y personajes mitológicos de Velázquez también sirvieron como pretextos para caricaturizar individualmente a distintas figuras de la política. En ese mismo número de *Gedeón* aparece Santiago de Liniers y Gallo Alcántara, diputado, senador y gobernador Civil de Madrid, como «el bobo de Coria y Gallo-Alcántara»; el general Arsenio Martínez Campos, como «el escultor Martínez modelando la regeneración»; el general Valeriano Weyler como «el dios Marte con lo mejorcito del cofre»; Sagasta, como «Menipo o el viejo pastor»; el catalán Manuel Durán y Bas, ministro de Gracia y Justicia, como «Esopo con sus fabulitas regionales»; Germán Gamazo como «Pablillos de Valladolid»; y el propio Polavieja a lomos de un caballo de juguete, como «el conde-duque de Buenavista», en referencia al palacio donde estaba la sede del ministerio de la Guerra⁶⁰.

Varias veces más se recurre al modelo del conde-duque de Olivares en otras publicaciones satíricas. Tras la caída en 1902 de Práxedes Mateo Sagasta, que había estado largo tiempo al frente del gobierno, se publica una imagen similar a la de Polavieja en la que se ve al cesado presidente del consejo de ministros montado en un caballo de cartón⁶¹. Dada la mala prensa del valido del rey Felipe IV, su imagen también es utilizada en Cataluña para desacreditar su memoria y toda la retórica anticuada de la apariencia monárquica hispana, frente al progreso catalán. En la portada de la revista *Cuca Fera*, vinculada a la Lliga Regionalista⁶², se hace mofa del Conde Duque de Olivares, a través del cuadro de Velázquez, con el siguiente pie: «¡Pobre hombre! Cataluña, la de los bosques de chimeneas, ha ido a más, y en cambio su gente da pena verla. Dijo que sembraría Cataluña de sal: debió de equivocarse de saca»⁶³ [ILUSTRACIÓN 6]. También Miguel Primo de Rivera aparece caracterizado como «el virrey de Cataluña»⁶⁴, en una clara alusión a Olivares.

⁶⁰ Aluden a las siguientes pinturas de Velázquez: *El bufón Calabacillas*, 1635-39, Museo del Prado P01205; el retrato de *Juan Martínez Montañés* (ca. 1635, Museo del Prado P01194); *Marte* (ca. 1638, Museo del Prado P01208); *Menipo* (ca. 1638, Museo del Prado P012017); *Esopo* (ca. 1638, Museo del Prado P01206); *Pablo de Valladolid* (ca. 1635 Museo del Prado P01198); y el retrato *Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a caballo* (ca. 1636, Museo del Prado P01181).

⁶¹ *Don Quijote* (Madrid), 28 de noviembre de 1902, p. 3. Ilustración de D. Hermógenes, pseudónimo de Manuel Tovar Siles.

⁶² FIGUERES, Josep Maria, *Cuca fera. Setmanari satíric nacionalista. La seva vida, els seus homes*, Sabadell, AUSA, 1987.

⁶³ *Cuca Fera* (Barcelona), 7 de junio de 1917 [en catalán en el original]. Lleva la firma de Cop de Martell, pseudónimo de Josep Aragay. Sobre el artista, véase: CASTANYER i ANGELET, Xavier, Josep Aragay, artista i teòric del Noucentisme, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012.

⁶⁴ *El Sol* (Madrid), 26 de junio de 1923. Ilustración de Luis Bagaría. Las figuras que se encuentran a sus pies se han identificado con Alba, Romanones, Melquíades Álvarez y García Prieto. Véase: ESTEBAN, José; ZAHAREAS, Anthony N., *La caricatura como provocación*, Madrid, ediciones del Orto, 2015, p. 75.

Inocencio Medina Vera utiliza en 1910 *La Venus del espejo*⁶⁵ [ILUSTRACIÓN 7]. Al pie de su parodia se lee:

PINACOTECA GEDEÓNICA. LA VENUS DEL ESPEJO.

He aquí el famoso cuadro del que tanto se viene hablando estos días. Figura por derecho propio en nuestra galería, y no es ni de Velázquez ni de Juan Bautista del Mazo. Es original de un amante del sufragio, cuyo nombre permanece aún en el misterio⁶⁶.

En efecto, a principios de abril de 1910, varios periódicos de Madrid dedicaron artículos a la pintura, en relación con el supuesto hallazgo de las iniciales J.B. de M., que cuestionaba la autoría de Velázquez⁶⁷. La principal intención de Medina Vera es, no obstante, política: la diosa aparece caracterizada como «SINCERIDAD ELECTORAL», mientras el ministro de Gobernación Fernando Merino, como Cupido, sostiene el espejo en el que se refleja un cántaro, «símbolo tradicional de la pureza, así como de su fragilidad», que se ha relacionado con la nueva ley electoral⁶⁸.

Una semana después se publica una parodia de *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne*⁶⁹. El pie aprovecha para burlarse, otra vez, del cuestionamiento de la autoría, suponiendo que la copia reproducida podría ser de su yerno, Juan Bautista Martínez del Mazo, aunque «nos inclinamos a creer que sea de su suegro [Francisco Pacheco], puesto que está bastante simplificado el asunto»⁷⁰ [ILUSTRACIÓN 8]. Álvaro Figueroa, conde Romanones, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, está caracterizado en la hilandera de la izquierda, en cuyo extremo aparece Manuel García Prieto, ministro de Estado; en el centro, Eduardo Cobián, ministro de Hacienda, y, en la hilandera de la derecha, Fernando Merino, ministro de la Gobernación, que teje la madeja del «CENSO»; en segundo término, José Canalejas, a la sazón presidente del Consejo de Ministros vigila el «ENCASILLADO».

En Inglaterra, el ataque de la sufragista Mary Richardson a *La Venus del espejo* el 10 de marzo de 1914 inspiró una parodia de carácter político. Por entonces, el líder de los conservadores, Andrew Bonar Law, había presentado un proyecto de división temporal de Irlanda. En una viñeta del *Punch*, Law aparece con un hacha a punto de atacar el cuadro de Velázquez, siendo detenido por Mr. Punch (hombrecillo que personifica la revista), quien le advierte que tendrá dos oportunidades en los próximos seis años. En ese momento, el primer ministro era el liberal Herbert Henry Asquith, El dibujante juega con el apellido en el título

⁶⁵ 1647-51, Londres, National Gallery NG2057

⁶⁶ *Gedeón* (Madrid) 17 de abril de 1910.

⁶⁷ *La Época* (Madrid), 7 de abril de 1910; *El Imparcial* (Madrid), 7 de abril de 190; *El Heraldo de Madrid* (Madrid), 10 de abril de 1910; *La Mañana* (Madrid), 12 de abril de 1910; *El Liberal* (Madrid), 14 de abril de 1910 y varios más.

⁶⁸ GUIJARRO ALONSO, José Luis, *Cuidado...*, p. 53.

⁶⁹ 1655-1660, Museo del Prado P01173.

⁷⁰ *Gedeón* (Madrid), 24 de abril de 1910. Lleva la firma de Francisco Sancha Lengó.

de la ilustración: «THE LATEST VELASQUITH» [ILUSTRACIÓN 9]. Punto de rivalidad entre conservadores y liberales era precisamente la cuestión de Irlanda y el sufragio femenino (los liberales estaban en contra). Los rasgos del nacionalista irlandés John Redmon aparecen en el espejo que sostiene Cupido, con la inscripción «IRELAND UNITED 1920». Es el reflejo de Venus, a la que se ha añadido una lira para identificarla como Irlanda⁷¹.

Más frecuente es que el atentado se utilice para burlarse de las sufragistas. En la misma publicación británica se publica otra viñeta en la que un dibujante callejero, al ver que se aproxima una manifestación de mujeres que reivindican el voto, advierte a su compañero de que hay que cubrir los ridículos dibujos realizados en el pavimento: «Las sufragistas se acercan»⁷². En Francia, también se ridiculizó la reivindicación: «Las sufragistas trabajan en la National Gallery / Nada es sagrado para una zapadora». El artículo que acompaña a esta imagen considera que las mujeres han gobernado el mundo, y no los hombres, y concluye que jamás un hombre se hubiera atrevido a perpetrar tal crimen⁷³ [ILUSTRACIÓN 10]. En España, al pie de una fotografía que reproduce la pintura, el comentarista se hace la siguiente pregunta: «¿Por qué no se llegan unas cuantas de esas señoras a nuestro Museo de Arte Moderno? ¡Se lo agradeceríamos tanto!»⁷⁴. También Mariano de Cavia ironiza en *El Imparcial* diciendo que en el Prado están las venus de Tiziano y las maja de Goya diciendo: «¡Acuchilladnos, esperpentos!»⁷⁵.

Conclusión

La aparente frivolidad que encierra cuanto tiene que ver con la risa y la banalización de modelos estéticos procedentes de la alta cultura no debe atenuar el alcance del apropiacionismo que, en última instancia, es el marco en el que ha de entender esta fascinación por subvertir los mitos visuales⁷⁶. En el caso de Velázquez tiene que ver tanto con su popularidad como artista como con la de sus obras, inseparable de su fortuna crítica, impulsada por determinadas circunstancias, como el tercer centenario de su nacimiento o el atentado contra *La Venus del espejo*.

Pero no ha de minusvalorarse la capacidad de construir una narración paralela que poseen ciertas pinturas: al respecto, se observa una preferencia por asuntos históricos y mitológicos. Las imágenes son versátiles porque se han independizado tanto de su contexto

⁷¹ *Punch* (Londres), 18 de marzo de 1914. El dibujante es Leonard Raven-Hill. Sobre esta cuestión, véase: FINNAN, Joseph P., «Punch's Portrayal of Redmond, Carson and the Irish Question, 1910-1918», *Irish Historical Studies* (Cambridge) 33-132 (2003), pp. 424-451.

⁷² *Punch* (Londres), 22 de abril de 1914.

⁷³ *Le Rire* (París), 21 de marzo de 1914, p. 4. Lleva la firma de Lucien Métivet.

⁷⁴ *El Duende* (Madrid), 12 abril 14, p. 5.

⁷⁵ Mariano de Cavia, «Cháchara», *El Imparcial* (Madrid), 12 de marzo de 1914

⁷⁶ MARTÍN PRADA, Juan *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*, Madrid, Editorial fundamentos, 2001; SÁENZ, Olga (ed.) *Apropiarse del arte. Impulsos y pasiones. XXXII Coloquio internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estética, 2012.

funcional original como de lo que significaba ser artista en el siglo XVII. La autonomía formal que reivindica la crítica contemporánea –y Velázquez es un caso paradigmático en el contexto estético del naturalismo moderno– facilita paradójicamente un uso arbitrario de la imagen, reducida a una composición dibujada. El ilustrador humorístico tiene toda la libertad para imaginarse en ella lo que quiera. El acercamiento al pasado, en términos mediáticos, lleva implícita la idea de reinención.

En el debate sobre si en el humor gráfico tiene más peso lo literario o lo plástico⁷⁷, está claro que las imágenes no explican por sí mismas el nuevo argumento para el que son utilizadas. La viñeta humorística no solo necesita de un pie narrativo, sino que, en el caso de la parodia política, exige incluso una identificación de quienes están representados bajo la apariencia de los personajes velazqueños. No existe, pues, ninguna relación entre el lenguaje visual del Siglo de Oro y la nueva significación de la composición adquiere en la caricatura.

Todo ello permite concluir que la presencia de Velázquez en el humor gráfico es un testimonio más de la superioridad a la que induce la comprensión de la comicidad, como ya advirtiera Baudelaire⁷⁸. En ese sentido, las revistas satíricas y humorísticas en las que se publican estas viñetas, cualquiera que sea su finalidad o el nivel cultural de sus destinatarios, recurren al arte como cita culta que presupone un conocimiento: al ser reconocida se fomenta una identidad socio-cultural, aunque esté basada en una manipulación reduccionista de la obra de arte.

⁷⁷ GUIJARRO ALONSO, José Luis, *Los humoristas...*, p. 33

⁷⁸ BAUDELAIRE, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor-La Balsa de la Medusa, 1988, pp. 23-29



DESIRABLE ALIENS.
 (The "Frasco and Cypri" of Velasquez, and Mr. Sargent's "Ellen Terry as Lady Macbeth," were both last week secured for the National Collection.)

ILUSTRACIÓN 1. Bernard Partridge, *Desirable Aliens* [Extranjeros deseables], *Punch*, 31 de enero de 1906.

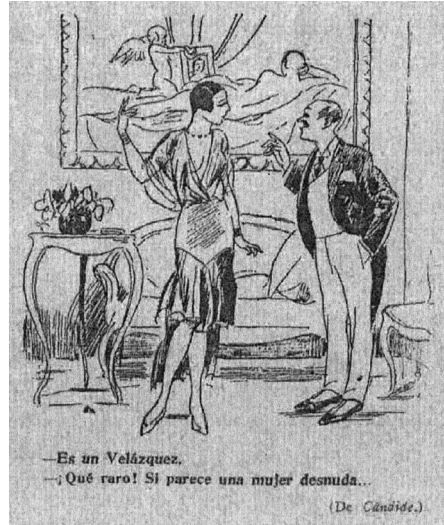


ILUSTRACIÓN 2. Cándide, *—Es un Velázquez, / —¡Qué raro! Si parece una mujer desnuda...*, *Buen Humor*, 9 de febrero de 1930.



ILUSTRACIÓN 3. Feliu Elias, *Exposició retrospectiva* [Exposición retrospectiva], *L'Esquella de la Torratxa*, 15 de abril de 1910.



ILUSTRACIÓN 5. Eduardo Sojo, *Demócrito, Imbéciles* ¿No veis que estás machacando en hierro frío?, *El Buñuelo*, 17 de junio de 1880.



ILUSTRACIÓN 6. Josep Aragay, *Cop de Martell, El conde-duque de Olivares, Cuca Fera*, 7 de junio de 1917.



ILUSTRACIÓN 7. Inocencio Medina Vera, *Pinacoteca gedeónica. La Venus del espejo*, Gedeón, 17 de abril de 1910.



ILUSTRACIÓN 8. Francisco Sancha Lengua, *Pinacoteca gedeónica. Las hilanderas*, Gedeón, 24 de abril de 1910.

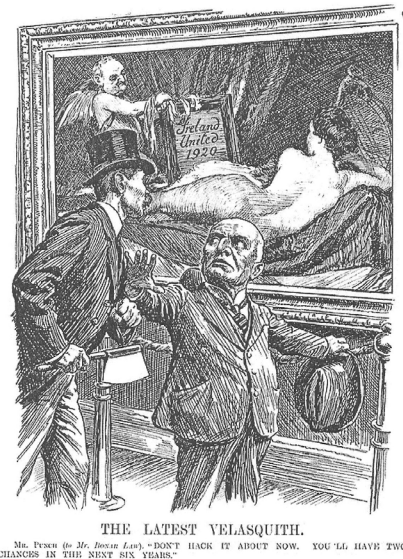


ILUSTRACIÓN 9. Leonard Raven-Hill. *The Latest Velasquith* [El último Velasquith], *Punch*, 18 de marzo de 1914.

EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE CUBA EN LOS FONDOS FOTOGRÁFICOS DEL CSIC: ARQUITECTURA RELIGIOSA EN LA HABANA

Wifredo Rincón García, *Instituto de Historia, CSIC, Madrid*

wifredo.rincon@cchs.csic.es

El proyecto de investigación *Imágenes del Nuevo Mundo*

El desarrollo del Proyecto de Investigación de I+D+i *Imágenes del Nuevo Mundo: El Patrimonio Artístico Portugués e Iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Iníiguez* al CSIC¹ nos permitió catalogar y estudiar el importante fondo documental que, a lo largo de varias décadas, fue custodiado en el Archivo fotográfico del Instituto “Diego Velázquez”, de Historia del Arte, del CSIC. Tuvo su origen en los legados de los doctores Diego Angulo Iníiguez y Enrique Marco Dorta –ambos muy ligados al mismo, del que fueron directores– y en el que años más tarde hizo el también historiador del arte y americanista doctor Santiago Sebastián López². En la actualidad se conserva en el Archivo de la Biblioteca “Tomás Navarro Tomás”, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC³.

¹ Proyecto de investigación MICINN, PN I+D+i 2008-2011, ref. HAR2011-27352, 1-I-2012/31-XII- 2014. El equipo investigador estuvo integrado por: Dr. Wifredo Rincón García, Investigador Principal; Dra. Amelia López-Yarto Elizalde (CSIC); Dra. María Paz Aguiló Alonso (CSIC); Dr. Álvaro Pascual Chenel (Universidad de Alcalá); Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada); Dr. Juan Miguel Sánchez Vigil (Universidad Complutense de Madrid); Dr. Fernando Villaseñor Sebastián (Universidad de Cantabria), Dra. María Olivera Zaldúa (Universidad Complutense de Madrid) y D.^a Ana Belén Muñoz Martínez (British Museum, Londres), con la colaboración de D.^a Rosa Villalón Herrera y D.^a Raquel Ibáñez González, de la Unidad de Archivo del CCHS, CSIC.

² Sobre estos historiadores ver: LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, «Investigadores viajeros hacia América: Diego Angulo, Enrique Marco Dorta y Santiago Sebastián», *Revista de la CECEL* (Madrid), 13, (2013), pp. 151-166.

³ Ubicado en la calle Albasanz, 26-28, 28037-MADRID.

Concluido el Proyecto de Investigación⁴ fueron inventariadas 8.200 imágenes⁵, de las que la mayor parte corresponden a países iberoamericanos⁶.

Un número muy elevado de estas imágenes son copias fotográficas en papel, de variados tamaños, calidad y características formales, con distintas procedencias y cronología, contándose también con numerosas tarjetas postales fotográficas e impresas. Gran parte de estas imágenes se encuentran pegadas sobre cartulinas con anverso color verdoso-grisáceo y reverso blanco pautado para su identificación, conservándose otras pegadas en hojas de papel, de gran tamaño (25 x 27 cm) que conforman cinco álbumes.

La mayor parte de las fotografías reproducen edificios considerados *artísticos*, tanto de carácter religioso como civiles. Un número menor, pero bastante significativo, corresponden a obras de escultura, pintura y artes decorativas.

En muchos casos, la importancia de este fondo fotográfico radica, en que las obras de arte reproducidas han sufrido numerosas vicisitudes y transformaciones, llegando incluso a desaparecer debido a causas naturales o a la intervención del hombre.

Por lo que se refiere a su cronología y autoría, una parte de ellas fueron realizadas en distintos viajes por tierras iberoamericanas por los Dres. Angulo y Marco Dorta en las décadas de 1930 a 1950 y por el Dr. Sebastián, particularmente de Colombia, en la década de 1970. Junto a estas encontramos otras tomadas con anterioridad, o en las décadas ya

⁴ Una aproximación al desarrollo de este proyecto puede encontrarse en RINCÓN GARCÍA, Wifredo, «Imágenes del Nuevo Mundo. Arte Iberoamericano en el Archivo Fotográfico del CSIC», *Culture-History Digital Journal*, (Madrid), 6 (2), (2017), pp. 1-26 y en RINCÓN GARCÍA, Wifredo y AGUILÓ ALONSO, M^a Paz, «Una mirada al arte Iberoamericano a través de los archivos fotográficos de Diego Angulo Iníiguez y Enrique Marco Dorta conservados en el CSIC», Madrid, en GUTIÉRREZ, Ramón, RINCÓN GARCÍA, Wifredo y VELA COSSIO, Fernando (eds.), *Una empresa memorable de España hacia América. La edición de Angulo Iníiguez, Marco Dorta y Buschiazzo sobre el arte americano (1945-1956)*, Madrid, Editorial Rueda, 2015, pp. 87-105. También aconsejamos la visita a la página web: http://biblioteca.cchs.csic.es/nuevo_mundo.

⁵ Notablemente superior a la cantidad contemplada en la memoria inicial, que se estimada en unas 4.000 imágenes. Se incluyen en esta cantidad las más de 400 fotografías de Portugal realizadas por Marco Dorta en 1953. Sobre estas ver: RINCÓN GARCÍA, Wifredo, «Fotografías de arte portugués en el legado de Enrique Marco Dorta al Instituto Diego Velázquez del CSIC», en CABAÑAS BRAVO, Miguel y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (eds.), *Las redes hispanas del arte desde 1900*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014, pp. 281-294.

⁶ México (3.546), Guatemala (1.073), Cuba (920), Brasil (333), República Dominicana (235), Nicaragua (216), Ecuador (206), Puerto Rico (204), Colombia (165), El Salvador (163), Argentina (145), Honduras (137), Perú (88), Venezuela (73), Chile (64), Costa Rica (55), Bolivia (31), Paraguay (20), Filipinas (10) y Uruguay (3).

mencionadas, por fotógrafos profesionales como Kahlo, Cervantes, Calpini y Márquez en México; Stille en Brasil y Eichenberger en Guatemala⁷.

Algunas de las fotografías que nos ocupan fueron utilizadas para ilustrar la *Historia del Arte Hispanoamericano* del Dr. Angulo Iñiguez, que fue publicada en los años 1945 (Tomo I), 1950 (Tomo II) y 1956 (Tomo III) por la Editorial Salvat y en la que colaboraron con él su discípulo Marco Dorta y el arquitecto argentino Mario Buschiazzi⁸. Faltó por redactarse y publicarse un cuarto volumen⁹.

Esta colección de fotografías de arte iberoamericano conservado en el CSIC tiene un altísimo interés para distintos especialistas. Por un lado para los historiadores del arte iberoamericano, pues no podemos olvidar el origen de la colección formada con legados de los historiadores del arte Angulo, Marco Dorta y Sebastián que utilizaron parte de estas imágenes para sus trabajos de investigación y por otro para arquitectos y urbanistas. También su estudio puede proporcionar importante información para la historia de la fotografía iberoamericana al recuperar obra de prestigiosos autores y estudios de fotografía¹⁰.

Cuba en los fondos fotográficos del CSIC

Por su importancia numérica la serie de Cuba ocupa el tercer lugar en el fondo fotográfico iberoamericano del CSIC, por detrás de México y Guatemala.

⁷ El Proyecto de investigación fue presentado el 18 de septiembre de 2013 en la sede del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, siendo invitados aquellos sectores de la comunidad científica nacional e internacional con mayor conexión con el ámbito del arte iberoamericano y con el mundo de la historia de la fotografía. Asimismo, en este acto se contó con la asistencia de varios embajadores y Consejeros Culturales de los países iberoamericanos además de representantes de la Secretaría de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica y de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Con motivo de esta presentación se inauguró una exposición titulada *Imágenes del Nuevo Mundo. Colecciones fotográficas de arte portugués e iberoamericano en el CSIC*, en la que se mostraron parte de las fotografías objeto del estudio.

⁸ ANGULO IÑIGUEZ, Diego, *Historia del Arte Hispanoamericano*, tres tomos, Barcelona-Madrid-Buenos Aires, México, Caracas-Rio de Janeiro, Salvat Editores, S. A., 1945-1956.

⁹ Se conservan varias fotografías que presentan en el dorso indicaciones para su reproducción y en algún caso, en el anverso, está marcado el encuadre con papeles añadidos o retocada la imagen con acuarela para eliminar los cables eléctricos y algunos edificios del fondo. En muchos casos fueron recortadas las imágenes para su publicación.

¹⁰ Así se pone de manifiesto en el texto de SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel y OLIVERA ZALDUA, María, «Aportación de la colección fotográfica de Diego Angulo en el CSIC a la historia de la fotografía en Iberoamérica», en CABAÑAS BRAVO, Miguel y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (eds.), *El arte y la recuperación del pasado reciente*, CSIC, Madrid, 2015, pp. 29-38.

Consta de 920¹¹ fotografías –copias en papel, postales fotográficas y postales impresas, además de copias de fotografías anteriores¹²–, cuya cronología puede centrarse entre 1920 y 1950, en todo caso anteriores a la Revolución que provocó la caída de la dictadura del general Fulgencio Batista y Zaldívar el 1 de enero de 1959 y la llegada al poder del Ejército Guerrillero con Fidel Castro.

Todo este fondo cubano parece proceder del legado de Diego Angulo Iñiguez, quien pudo ser el autor de una buena parte de ellas en su segundo viaje a tierras americanas en 1946 cuando ya era catedrático de Arte en Madrid, para el que contó con una nueva pensión de la Junta de Relaciones Culturales, recorriendo Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Jamaica y Centroamérica, pudiendo completar así sus investigaciones sobre el patrimonio artístico iberoamericano. Así parece indicarlo cuando escribe: «Muchas de las reproducidas en él reproducidas [se refiere a la *Historia del Arte Hispanoamericano*] son inéditas y no pocas fueron tomadas por los autores o sus amistades»¹³. En otras imágenes figura la correspondiente autoría de Alabama Photo Studios¹⁴, American Photo Studios¹⁵, Pablo Isaac García¹⁶, Foto Mateos y Foto Santana (tarjetas postales impresas de Trinidad).

Estas imágenes recogen vistas y monumentos de varias ciudades cubanas como Bayamo, Cabañas, Camagüey, Cárdenas, Cienfuegos, Consolación del Sur, La Habana, Manzanillo, Matanzas, Playa, Sagua la Grande, San Antonio de los Baños, San Felipe y

¹¹ En trabajos anteriores puede encontrarse otra cifra. Esta corresponde a las últimas revisiones sobre la serie de Cuba, tras detectar algunas imágenes mal inventariadas.

¹² Una parte de las fotografías analizadas no son copias positivas originales sino reproducciones de época realizadas mediante un curioso sistema que pone en valor la tecnología de la época, como puede observarse en varias fotografías. Es de gran interés el artefacto artesanal que se empleó para el trabajo, probablemente construido *ad hoc*, y que permitió colocar las fotos bajo la cámara y no frente a ella, en un espacio específico y delimitado, a modo de márgenes, para operar de manera más rápida al asegurar la distancia y el encuadre, lo que facilitaba al mismo tiempo la corrección de las deformaciones de paralaje que se producen con los objetivos angulares. Se trata en definitiva de un prototipo de *tablero de reproducción* de originales fotográficos para conseguir la máxima calidad técnica. (Agradezco al Dr. Juan Miguel Sánchez Vigil, la información sobre este aspecto).

¹³ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Historia del Arte Hispanoamericano...* T. I, p. VIII.

¹⁴ Alabama Photo Studios, estuvo ubicada en la calle Obispo 314, en La Habana.

¹⁵ Importante empresa dedicada a la fotografía instalada en La Habana entre los años 1899 y 1901-1902, primero ubicada en la calle Obispo, 70 y posteriormente en la calle Neptuno, números 43 y 255, donde se encontraba en la década de 1960 cuando desapareció, siendo su propietario el español Antonio Cortiña Jiménez. En la colección del CSIC se conserva una importante cantidad de fotografías identificadas como obras suyas a lo largo de varias décadas, unas escritas sobre el negativo y otras con sello en seco. Sobre esta compañía ver: CABRALES ROSABAL, Ramón, *Diccionario histórico de la Fotografía en Cuba*, Miami, Editorial Arista Publishing LLC, 2016, p. 21.

¹⁶ Tomamos de una fotografía de este autor, el siguiente texto: “PABLO ISAAC GARCIA. Copias Photostat de Documentos y fotografía en general. Obispo 314. Entre Habana y Aguiar. Tel. M. 2575”.

Santiago de Bejucal (Bejucal), San Juan de los Remedios (Remedios), Sancti Spíritus, Santa Catalina, Santa Clara, Santiago de Cuba, Trinidad y Varadero.

Se conservan en tres bloques distintos. En primer lugar uno, con 31 fotografías, (caja DAH30) de varias ciudades, la mayor parte de ellas de gran tamaño (19,5 x 24,5 cm) y calidad. El segundo lo conforman dos de los álbumes a los que antes nos referíamos, con casi 900 imágenes¹⁷. En el primero de ellos (DAH32), aparece en su portada el índice con sus contenidos: «Cuba. Paisaje. Tipos. Arquitectura: Fortificaciones. Ciudades= B-Habana» y contiene las imágenes numeradas desde DAH4480 a la DAH4645b-01¹⁸. En el segundo de los álbumes (DAH31) se recoge en el índice lo siguiente: «Cuba. Arquitectura = Ciudades: R-T. Retablos, Escultura¹⁹, Pintura, Muebles, Orfebrería²⁰, Cerámica y Vidrios», y contiene las fotografías numeradas desde DAH4371 a la DAH4478-04. Por último, un tercer bloque, con solo 3 imágenes, también fotos grandes, de La Habana, con los registros DAH5579, DAH5580 y DAH5585 (caja 36).

Debido al elevado número de imágenes de Cuba que se conservan en el CSIC limitaremos este estudio a las que reproducen la arquitectura religiosa de La Habana²¹.

¹⁷ Sobre estos álbumes ver: AGUILÓ, M^a Paz, «Los álbumes de fotografías del Archivo de Don Diego Angulo: las Antillas», en CABAÑAS BRAVO, Miguel y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (eds.), *Las redes hispanas del arte desde 1900*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014, pp. 333-343.

¹⁸ Las fotografías fueron numeradas correlativamente. En el caso de las páginas en las que figuran 4 o más imágenes la hoja recibe el correspondiente número, siendo numeradas cada una de las fotografías con este número y la secuencia 01, 02 ... de acuerdo con las que contenga cada una de ellas.

¹⁹ Sobre monumentos conmemorativos ver: RINCÓN GARCÍA, Wifredo, «Memoria en la ciudad. Imágenes de monumentos conmemorativos hispanoamericanos en el Archivo Fotográfico del CSIC», en CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel (Dir.), *Artes plásticas y ciudad*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015, pp. 29-40, espec. pp. 35-40.

²⁰ De las fotografías de orfebrería cubana se ha ocupado: LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, «La plata hispanoamericana en el legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al Instituto Diego Velázquez, del CSIC», en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2013*, Universidad de Murcia, Murcia, 2013, pp. 265-275 y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, «Fotografías para el estudio de la orfebrería en Hispanoamérica en los legados de Angulo y Marco Dorta al CSIC», en CABAÑAS BRAVO, Miguel y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (eds.), *El arte y la recuperación del pasado reciente*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2015, pp. 251-258.

²¹ No nos ocupamos en este trabajo, por cuestión de espacio, de algunos edificios religiosos desaparecidos como el antiguo oratorio de San Felipe Neri, luego de los padres carmelitas; el convento de religiosas dominicas de Santa Catalina y el convento de Santo Domingo o de San Juan de Letrán, que acogió la Real y Pontificia Universidad de San Jerónimo de la Habana. Sobre este último ver: RINCÓN GARCÍA, Wifredo, «La imagen perdida de la ciudad. Vistas urbanas en la colección fotográfica iberoamericana del CSIC», en CABAÑAS BRAVO, Miguel y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (eds.), *El arte y la recuperación del pasado reciente*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2015, pp. 16-27, espec. p. 20. Tampoco del desaparecido edificio de la Catedral bautista ni del edificio del antiguo Seminario, que hoy acoge el Centro Cultural Félix Varela.

Arquitectura religiosa de La Habana

Catedral

Nos ocuparemos en primer lugar de la catedral, dedicada a la Inmaculada Concepción, edificio del que contamos con varias imágenes tanto de su exterior como de su interior. De las cuatro fotografías que reproducen el exterior debemos destacar una de ellas (DAH5585)²², anónima, de 18 x 24,5 cm, que podríamos fechar hacia 1920 y que presenta un aspecto muy similar al actual. Mayor interés tienen para el estudio de este templo catedralicio otras cuatro imágenes de su interior –todas ellas de tamaño grande y de gran calidad, realizadas por *American Photo Studios* de La Habana–. El interés de estas fotografías radica en presentar el estado de la catedral en los primeros años de la década de 1940, antes de las obras de reforma que fueron llevadas a cabo entre 1946 y 1949 por el arquitecto Cristóbal Martínez Márquez, cuando «se cambió el techo original por otro de piedra con forma de bóveda, el templo captó mucha más luz, ventilación, seguridad, belleza, y, sobre todo, adoptó un aspecto de mayor esplendor»²³. De estas obras se conservan en la colección una interesante serie de 11 fotografías, de pequeño tamaño (DAH4516-01/06 y DAH4517-01/06), que muestran algunos aspectos de los trabajos.

El aspecto del templo catedralicio que nos ofrecen las fotografías conservadas en el CSIC corresponde al estado en el que quedó tras las obras iniciadas por el obispo Juan José Díaz de Espada y Fernández de Landa, quien ocupó la sede habanera entre 1800 y 1832. Entusiasta del neoclasicismo, trató «de eliminar toda huella barroca, sin tocar la estructura arquitectónica de la iglesia, para dar paso a los nuevos postulados neoclásicos», como muy bien opina Daniel Taboada Espiniella²⁴.

La primera (DAH5579)²⁵ (Fig. 1) tomada desde la entrada del templo, permite apreciar su nave central casi en su conjunto y observar con detalle las pinturas decorativas que ocupaban todo el interior del templo, en su mayor parte perdidas tras las reformas de mediados del siglo XX excepto en la capilla mayor. También podemos advertir los dos púlpitos de madera que tampoco se conservan. La segunda (DAH4513), tomada desde el segundo tramo de la nave central, nos aproxima más a la capilla mayor centrada por el altar

²² Reproducida en ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Historia del Arte Hispanoamericano...* T. III, p. 114, fig. 123, aunque se trata de otra copia distinta a la conservada en el CSIC.

²³ GARCÍA PORTO, Miguel Darío. «La catedral de La Habana: una joya de la arquitectura cubana», 2016, <http://www.radioenciclopedia.cu/exclusivas/la-catedral-habana-una-joya-arquitectura-cubana-20160320/> [acceso 15-VII-2018]

²⁴ Arquitecto-restaurador, profesor universitario e investigador cubano.

²⁵ En este caso si se trata de la imagen reproducida en ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Historia del Arte Hispanoamericano...* T. III, p. 116, fig. 125, advirtiéndose en el original una línea blanca marcando el lugar de corte para el fotografiado. Fig. 1 de este trabajo.

exento sobre el que se dispone un templete baldaquino²⁶ para alojar el sagrario y nos permite observar, con mayor detalle las pinturas al fresco de Perovani²⁷ que ocupan el muro del testero (con una perspectiva arquitectónica) sobre la que se dispone en el medio punto la escena de la *Asunción de María*. También vemos el conjunto de la sillería coral y el solemne trono episcopal en un primer plano, en el lado del Evangelio, además de las verjas que compartimentan el espacio sagrado. Esta fotografía nos permite identificar el contenido iconográfico de la pintura que ocupa la pechina de la izquierda, con *San Mateo* y también la decoración del interior del cimborrio octogonal con las figuras de los telemones o atlantes que escoltan cada uno de los vanos. La tercera (DAH4514) reproduce el conjunto del coro catedralicio ubicado en la cabecera del templo. Se trata de una magnífica imagen, de gran calidad, que nos permite ver con detalle la sillería coral²⁸, de los primeros años del siglo XIX, el facistol y las pinturas decorativas del muro del testero. En la actualidad permanece “in situ” parte de esta sillería²⁹, presentando los muros laterales distinta disposición al haberse abierto unos arcos y habiendo desaparecido parte de las pinturas murales, además de haberse ubicado en el muro frontal las imágenes de la *Inmaculada Concepción*³⁰ y de dos ángeles con lámparas, albergados por molduras barrocas similares a las que enmarcan los vanos que iluminan el templo. Con motivo de la visita del papa Francisco en septiembre de 2015, fue instalado como fondo a la imagen de la *Inmaculada* un mosaico con ángeles donado por su autor el italiano Giampiero Maria Arabia. También fueron restauradas y reinstaladas sobre la sillería coral las cartelas con cabezas de santos que antiguamente la decoraban. Por último, la cuarta fotografía (DAH4515) reproduce los últimos tramos de la nave principal, hacia la puerta de entrada, destacando en el coro alto, sobre un arco rebajado, el órgano, hoy desaparecido.

²⁶ En la actualidad en la capilla de la Virgen de Loreto (Capilla del Santísimo) en la misma catedral.

²⁷ El pintor italiano Giuseppe Perovani nació en Brescia en 1765 y después de una estancia en Filadelfia, desde 1796, donde destacó como retratista, lo encontramos en 1802 en La Habana, ciudad en la que intervendría en la decoración de la catedral durante las reformas patrocinadas por el obispo Díaz de Espada y Fernández de Landa, ejecutando varias pinturas murales en la capilla mayor, de las que destacan los tres medios puntos con pinturas al fresco que representan la *Última Cena* (lado del Evangelio), la *Entrega de las llaves a San Pedro* (lado de la Epístola), y la *Asunción de la Virgen*, en el muro de cerramiento del testero. Hacia 1818 se trasladó a la ciudad de México, donde murió en 1835, víctima del cólera.

²⁸ De esta obra nos ocupamos en RINCÓN GARCÍA, Wifredo, «Sillerías corales iberoamericanas en el Archivo Fotográfico del CSIC», en VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, TEJEIRA PABLOS, M^a Dolores, MULLER, Welleda y BILLIET, Frédéric (eds.), *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2015, pp. 312-321, espec. 318-320.

²⁹ No hemos podido confirmar la noticia que nos informa que en algún momento –posiblemente con motivo de la restauración de los años 1946 y 1949 llevada a cabo por el arquitecto Cristóbal Martínez Márquez– fue desmontada la sillería coral, que se reinstaló en la cabecera del templo con motivo de la visita a La Habana del papa Juan Pablo II, en 1998.

³⁰ Ubicada en este lugar durante las obras de remodelación del templo llevadas a cabo en 1997.

Iglesia de San Agustín (San Francisco el Nuevo)

En la calle Cuba esquina a Amargura, se levanta una de las iglesias más grandes y bellas de la Habana Vieja, construida entre 1608 y 1663, que perteneció al convento agustino y, desde 1844, a los padres franciscanos, quienes han restaurado el templo sucesivamente en 1925 y 1947, presentando en la actualidad, un magnífico estado. En la colección del CSIC se conserva una imagen, de gran tamaño y calidad de American Photo Studios (DAH4529) (Fig. 2) que muestra el interior del majestuoso templo barroco, con sus tres naves separadas por arcos mixtilíneos, cubierta de sencilla tracería, cúpula sobre el crucero y ábside semicircular en el que se levanta el retablo del altar mayor. Hay que destacar la rica decoración que cubre los pilares y parte de los paramentos del templo, a la que se suma las pinturas decorativas realizadas en las pechinas, cúpula y bóveda de la capilla mayor.

Iglesia del Santo Cristo del Buen Viaje

Solamente se conserva en el CSIC una fotografía (DAH4519) (Fig. 3), de American Photo Studios, del exterior de esta iglesia del Santo Cristo del Buen Viaje, uno de los templos más antiguos de La Habana, ubicado en la plaza a la que da nombre, Plaza del Cristo, cuyo aspecto exterior actual corresponde a la reconstrucción llevada a cabo en 1755, con dos torres que albergan la puerta de entrada abocinada y el gran balcón que se desarrolla sobre ella. En el remate una cruz de hierro de gran tamaño. La fotografía que comentamos, en el que el templo tiene un aspecto muy similar al actual, presenta como elemento de interés el cerramiento de todo el edificio con una valla que apoya sobre un plinto entre pilares coronados con bolas, hoy sustituida por una valla de metal. También aparece modificado el muro exterior del lado del Evangelio con la construcción de un nuevo edificio, intervenciones debidas a los padres agustinos que desde 1899 se ocupan del mismo.

Iglesia del Santo Ángel Custodio

La iglesia del Santo Ángel Custodio está emplazada en una pequeña elevación conocida hasta el día de hoy como la Loma del Ángel, entre las calles Monserrate, Chacón, Compostela y Cuarteles. El actual templo corresponde a la reconstrucción del antiguo que resulto muy afectado en 1846 por un huracán, iniciándose los trabajos en 1866 siguiendo modelos neogóticos, sobre todo en lo que afecta al exterior.

Dos son las imágenes que conserva el CSIC de este templo, las dos de magnífica calidad, posiblemente de American Photo Studios. La primera (DAH4505) del exterior, presenta pocas alteraciones con el estado actual del templo, no ocurriendo así con la segunda (DAH4506) (Fig. 4), del interior que, a priori, parece no corresponder al Santo Ángel que hoy presenta un aspecto muy distinto, habiendo desaparecido la decoración pictórica que abarcaba todos los elementos arquitectónicos. Tampoco permanecen hoy en su lugar el púlpito neogótico que encontramos en el lado del Evangelio ni el templete clasicista que albergaba la imagen del titular que hoy se encuentra en un pequeño retablo neogótico ubicado en la cabecera del templo.

Hospital e iglesia de San Francisco de Paula

Del antiguo Hospital de San Francisco de Paula solo permanece en pie su mutilada iglesia dedicada desde el año 2000 a espacio cultural como sala de conciertos y otros eventos culturales. Ubicada en la Habana vieja al final de la Alameda de igual nombre, en la intersección de las calles Desamparados, San Ignacio y Paula, se trata de una construcción llevada a cabo a partir entre 1735 y 1745, tras resultar destruidos por un huracán en 1730 los edificios del siglo anterior dedicados a los mismos menesteres.

Ejemplar de la arquitectura barroca cubana del siglo XVIII, en 1907 el conjunto pasó a ser, por expropiación forzosa, propiedad de la entidad privada Havana Central Railroad, que en 1937 pretendió demolerla sin conseguirlo por la polémica surgida, declarándose la iglesia Monumento Nacional en 1944. Lamentablemente no se pudo salvar el edificio del hospital, casi en ruinas, que fue derribado en 1946.

De este importante edificio se conservan en el CSIC dos imágenes, ambas de gran tamaño y de American Photo Studios de La Habana. La primera de ellas (DAH4527) (Fig. 5) corresponde a la fachada lateral de la iglesia del lado de la Epístola y nos muestra el edificio entero, antes de destruirse la pérdida de la capilla mayor. La segunda (DAH4528) corresponde a la portada del desaparecido hospital, obra clasicista de notable interés.

Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús y San Ignacio de Loyola (iglesia de Reina)

Comenzado a construir en 1914 y consagrado en 1923, de este moderno templo jesuítico –conocido también como Iglesia de Reina por ubicarse en la calle de este nombre– solamente se conserva en los fondos del CSIC una fotografía de American Photo Studios (DAH4520), de calidad, que reproduce el retablo de la Inmaculada Concepción en su capilla, abierta en el crucero, en el lado del Evangelio.

Convento de Santa Clara

Considerado el cenobio femenino más grande y antiguo de Cuba, ocupa la manzana formada por las calles Cuba, Luz, Habana y Sol. Construido entre 1638 y 1643 para las religiosas clarisas que llegaron desde Cartagena de Indias, lo habitaron hasta 1921 cuando se trasladaron al nuevo convento del barrio habanero de Lawton, vendiendo el antiguo a una empresa para su demolición y construcción de viviendas hasta que en 1925 fue adquirido por el Gobierno, dedicándolo a albergar la Secretaría de Obras Públicas. En la actualidad, restaurado con intervención de la Oficina del Historiador de la Ciudad, es sede del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM), fundado en 1982.

Cuatro son las fotografías de Santa Clara, conservadas en el CSIC. Todas ellas de gran formato y notable calidad, realizadas por la empresa American Photo Studios. Tres reproducen distintas vistas del claustro principal (DAH4535/DAH4537) (Fig. 6) y la última (DAH4538) una de las originales calles, con edificaciones de distinto tipo construidas como celdas por las familias de las profesas –encumbradas socialmente–, como si fueran viviendas individuales, en las que las monjas residían junto con sus criadas.

Iglesia y convento de Santa Teresa de Jesús (iglesia de María Auxiliadora)

El antiguo conjunto conventual de Santa Teresa, de carmelitas descalzas, se levanta en la calle Compostela, esquina a Teniente Rey. Su fundación en 1702 se debió al obispo Diego Evelino de Compostela concluyéndose la construcción en 1707. Abandonado por las religiosas en 1927 tras la construcción de un nuevo convento en El Vedado, la iglesia fue convertida en un garaje de camiones y el convento alquilado para casas de vecindario. En 1933 la iglesia, después de una importante restauración, fue dedicada a María Auxiliadora al hacerse cargo del templo y convento los salesianos que se mantienen al frente de ella.

En el año 2000 el edificio fue incluido en la Lista de Monumentos en Peligro de la World Monuments Funds, comenzándose los trabajos para su conservación. En 2015 fue reinaugurada la iglesia tras un importante proceso restaurador.

Nueve son las imágenes que de este antiguo conjunto carmelita se conservan en el CSIC, todas ellas posteriores a 1933, pues ya estaba la iglesia dedicada a María Auxiliadora. La primera de ellas (DAH4541-02), corresponde a la fachada del templo, con magnífica portada y otras dos (DAH4541-03/04), muy similares, del interior del templo, en las que observamos –en relación con el estado actual del templo– que han sido enfoscados los arcos formeros de las bóvedas y otros elementos constructivos que antes figuraban con la piedra original.

Tres fotografías más reproducen la portada conventual, localizada en el mismo muro en el que se abre la de la iglesia. En una de ellas (DAH4539) (Fig. 7), su gran tamaño nos permite observar la imagen de *Santa Teresa de Jesús* que antes presidía la hornacina central del segundo cuerpo y que hoy está desaparecida y el escudo de la orden carmelita descalza sobre el medio punto del arco de ingreso. Las otras dos (DAH4540-01/02), posteriores y de menor tamaño, muestran la misma portada y un detalle del cuerpo superior, sin la imagen de la santa fundadora.

Por último, y para acabar con este convento, nos ocuparemos de otras tres fotografías (DAH4540-05/07) que muestran distintos aspectos del claustro, de dos plantas, con arcos de medio punto apoyados en esbeltas columnas en el inferior y carpaneles en el superior, que apoyan en columnas de corto fuste.

Iglesia y convento de San Francisco

El convento de San Francisco, que se levanta en la plaza de su nombre, está destinado hoy a varias funciones, como salas de conciertos y de exposiciones. Parte de las dependencias conventuales, con dos grandes patios, albergan el Museo de Arte Sacro, inaugurado en 1994, con colecciones de pintura, imaginería, orfebrería y ropa litúrgica.

La actual edificación conventual, sobre construcciones anteriores, fue consagrada en 1739, habitándola los franciscanos hasta 1842, destinándose a almacén, depósito y viviendas para empleados de la aduana. En 1907 pasó a propiedad estatal, instalándose aquí la Dirección General de Comunicaciones, el Centro Telegráfico y el Centro Telefónico. Fue restaurado en su conjunto a lo largo de la década de 1990.

Posiblemente sea de American Photo Studios una de las dos fotografías que, del exterior del templo, se conservan en el CSIC (DAH4526-01) (Fig. 8), de gran calidad y que podemos fechar en la década de 1920. Recoge la fachada de la iglesia, en los pies, bajo la magnífica torre, permitiéndonos también ver el muro exterior del convento que se desarrolla a lo largo de la calle. La fachada lateral, hacia la plaza, muestra dos curiosos “pórticos” que protegen de la lluvia a los cargamentos de correos destinados a ser repartidos por toda la ciudad, transportados en los carros, de tracción animal, que se encuentran en la plaza. La segunda imagen (DAH4526-02), de peor calidad y menor tamaño, muestra la fachada principal de la iglesia y la parte inferior de la torre.

Convento, iglesia y colegio de Belén

Fundado por el obispo Diego Evelino de Compostela en los últimos años del siglo XVII, el convento de Belén alojó entre 1704 y 1842 a los frailes betlemitas, dedicados a la atención de los enfermos y heridos y a la enseñanza de niños pobres³¹. Con posterioridad, la reina Isabel II lo cedió el edificio a la Compañía de Jesús, quien lo ocupó entre 1854 y 1925, año en el que se inauguró un nuevo edificio fuera de la ciudad, en Marianao. En el viejo edificio se ubicó la Secretaría de Gobernación.

Situado en el cuadrado que forman las calles Compostela, Luz, Acosta y Picota en su conjunto destaca el edificio de la Iglesia, de cuyo aspecto exterior da buen testimonio una fotografía del archivo del CSIC (DAH4507), de American Photo Studios, que nos permite ver, sobre el muro de cerramiento y un arco de acceso, la parte superior de su fachada y torre (Fig. 9). En el lado izquierdo el edificio del colegio. Una segunda fotografía (DAH4508-01) reduce su interés a la portada de la iglesia y el relieve del Nacimiento de Jesús que alberga la hornacina central. Otras dos fotografías (DAH4508-02/03) muestran parte de la fachada del colegio y la portada principal.

Iglesia y convento de la Merced

La iglesia y convento de la Merced –que se levanta en el barrio de San Isidro, en la calle Cuba entre Merced y Leonor Pérez, en La Habana Vieja– es, indudablemente, uno de los templos barrocos más importantes de La Habana. Los mercedarios –quienes llevaban más de un siglo, desde 1638, con la pretensión de fundar en este mismo lugar– recibieron en 1754 la Real Licencia para su construcción que se inició en 1755 aunque las obras de se dilataron hasta 1792 quedando inconclusas. Abandonado el convento por los mercedarios, en 1863 lo ocuparon los padres paules. Se emprendieron entonces obras de conclusión del templo que fue inaugurado en 1867³².

³¹ Fundada en 1653 por el español Pedro de San José de Betancur en Antigua (Guatemala).

³² Sobre este templo ver RAMÍREZ MARCANO, Yamira, «Iglesia de Nuestra Señora de la Merced (I y II)», 2016, en <http://www.habana-radio.com/articulos/iglesia-nuestra-senora-de-la-merced-I> y <http://www.habana-radio.com/articulos/iglesia-nuestra-senora-de-la-merced-II> [acceso 20-VI-2018].

Este convento de la Merced está muy bien representado en la colección del CSIC pues contamos con dos fotografías de gran tamaño, realizadas por *American Photo Studios* de La Habana y ocho postales impresas. La primera muestra la fachada barroca de la iglesia (DAH-4521) mientras que la segunda (DAH-4522) corresponde a la portada del convento en el que figura el escudo de la Orden Mercedaria. Seis de las postales impresas en color sepia, aunque de dos colecciones distintas, reproducen el interior del templo. Las dos primeras podemos considerarlas complementarias, pues entre las dos podemos ver completo el interior de la nave central, desde el ingreso hacia la capilla mayor (DAH4524-02) y desde la capilla mayor hacia los pies (DAH4525-01). Otra (DAH4525-02) recoge el interior de la capilla de Nuestra Señora de Lourdes que se localiza en el crucero en el lado del Evangelio. Otras tres interesantes postales (DAH4523-02 y 04 y DAH2524-01) (Fig. 10) reproducen el interior de la iglesia con un riquísimo adorno floral, posiblemente por la celebración de la fiesta de Nuestra Señora de la Merced el 24 de septiembre. Desde la entrada, un pasillo jalonado de flores blancas (lirios y calas) conduce a la capilla mayor en cuyo adornado retablo se encuentra la imagen de la Virgen, fuera de su camarín. Debemos destacar que en una de las postales (DAH2524-01) puede observarse las luminarias que enmarcan toda la arquitectura de la capilla mayor, incluido el retablo. En todas ellas puede apreciarse la decoración pictórica que cubre muros y bóvedas, del último cuarto del siglo XIX, en la que participaron los pintores cubanos Miguel Melero, Antonio Herrera, Juan Crossa y Esteban Chartrand y el francés Didier Petit³³. Otra (DAH4417) presenta un retablo de una de las capillas laterales, con el *Calvario*, todo ello del siglo XIX.

Para finalizar mencionaremos la postal (DAH4523-01) que muestra una pequeña parte de la arquería del claustro de mediados del siglo XVIII, construido en el lado Norte de la iglesia y que quedo inconcluso al no acabarse la del lado Sur. Respecto a su estado actual destacaremos que se han perdido las balaustradas que en la postal cierran cada uno de los tramos claustrales.

³³ Las pinturas han sido restauradas en dos ocasiones, en 1931 por Pastor Argudín y en 1963 al cumplirse el centenario de su toma de posesión por los padres paúles.



Fig. 1. La Habana. Interior de la catedral (Fotografía de American Photo Studios, La Habana), Archivo CCHS (CSIC). Legado Diego Angulo. DAH 5579.



Fig. 2. La Habana. Interior de la antigua iglesia de San Agustín, hoy de San Francisco (Fotografía de American Photo Studios, La Habana), Archivo CCHS (CSIC). Legado Diego Angulo. DAH 4529.



Fig. 3. La Habana. Exterior de la iglesia del Santo Cristo del Buen Viaje (Fotografía de American Photo Studios, La Habana), Archivo CCHS (CSIC). Legado Diego Angulo. DAH4519.



Fig. 4. La Habana. Interior de la iglesia del Santo Ángel Custodio antes de las últimas reformas (¿Fotografía de American Photo Studios, La Habana?), Archivo CCHS (CSIC). Legado Diego Angulo. DAH4506.



Fig. 5. La Habana. Exterior de la antigua iglesia de San Francisco de Paula (Fotografía de American Photo Studios, La Habana), Archivo CCHS (CSIC). Legado Diego Angulo. DAH4527.



Fig. 6. La Habana. Claustro del convento de Santa Clara (Fotografía de American Photo Studios, La Habana), Archivo CCHS (CSIC). Legado Diego Angulo. DAH4535.



Fig. 7. La Habana. Portada del convento de Santa Teresa de Jesús, actual iglesia de María Auxiliadora (¿Fotografía de American Photo Studios, La Habana?), Archivo CCHS (CSIC). Legado Diego Angulo. DAH4539.



Fig. 8. La Habana. Exterior de la iglesia y convento de San Francisco de Asís (¿Fotografía de American Photo Studios, La Habana?), Archivo CCHS (CSIC). Legado Diego Angulo. DAH4536.



Fig. 9. *La Habana. Exterior de la iglesia del colegio de Belén* (Fotografía de American Photo Studios, La Habana), Archivo CCHS (CSIC). Legado Diego Angulo. DAH4507.



Fig. 10. *La Habana. Interior de la iglesia de la Merced* (Tarjeta postal impresa) Archivo CCHS (CSIC). Legado Diego Angulo. DAH4524-01.

LOS ARCHIVOS DE PROTOCOLOS COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LOS USOS INDUMENTARIOS EN LA EDAD MODERNA

Bárbara Rosillo Fairén, *Doctora en Historia del Arte*
barbarar07@yahoo.es

La moda es un lenguaje cuya esencia reside en el cambio constante. Su estudio encierra numerosas claves de gran interés para comprender el gusto y la sensibilidad de cada momento histórico. Para investigar la indumentaria de hace siglos, los protocolos notariales se convierten en una herramienta imprescindible. Las cartas de dote y los inventarios de bienes constituyen fuentes de gran interés para acercarnos a la enorme importancia de la ropa y su alto valor durante el Antiguo Régimen, no solamente a nivel económico, sino también como símbolo diferenciador de estatus.

A través de estas líneas nos acercaremos a la indumentaria femenina a lo largo del siglo XVIII, sin olvidar los modelos inmediatamente precedentes, con el fin de hacernos eco de la considerable transformación que acusó el guardarropa de las mujeres españolas tras el fenómeno de internacionalización del gusto francés. En el Siglo de las Luces se produjo el nacimiento de la moda tal y como ha llegado a la actualidad, es decir, como un fenómeno internacional, corporativo, impulsado por los medios, con propuestas por temporadas y en perpetua transformación.¹ Los atuendos se aligeraron llegando a altísimas cotas de elegancia y sofisticación, multiplicándose colores, bordados y ornamentos como respuesta a una sociedad hedonista ansiosa de novedades constantes. A partir del reinado de Luis XIV, Francia marca la pauta. Europa sigue sus dictados y el traje de sociedad se unifica en todo el continente.² Lo supieron definir los hermanos Goncourt:

Los gustos de Francia flotan y dominan por todo el extranjero. Europa entera es tributaria de nuestras modas, de nuestro arte, de nuestro comercio y de nuestra industria: seducción y predominio del genio francés que la *Galerie de Modes*³ no atribuye a capricho sino más bien al espíritu inventivo de las damas francesas y, principalmente, a ese gusto fino y delicado que caracteriza a las menores bagatelas salidas de sus manos.⁴

¹ CHRISMAN-CAMPBELL, Kimberly, *Fashion victims. Dress at the court of Louis XVI and Marie-Antoinette*. New Haven and London, Yale University Press, 2015, p. 14.

² BOEHN, Max von, *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*, Tomo IV, Barcelona, Salvat, 1928, p. 153.

³ *Galerie des Modes et Costumes Français* fue publicada entre 1778 y 1788. Se trata de una de las mejores colecciones de grabados de moda de la historia.

⁴ GONCOURT, Julio y Edmundo, *La mujer en el siglo XVIII*, Buenos Aires, Peuser S.A., 1946, p. 203.

Durante este periodo asistimos a cambios constantes, cuando no radicales, que a finales de la centuria se suceden a una velocidad hasta entonces desconocida. La mujer cobra un decisivo protagonismo en la esfera social, lo que sin duda redundó en la moda. Según François Boucher:

La “universalidad” del traje francés en el siglo XVIII fue verdaderamente obra de la mujer. En Francia, ella domina todo, el rey y el país, la voluntad del soberano y la autoridad de la opinión. Ella es, sobre todo, cada vez más la dueña del hogar. Por el hecho de esperar todas las capitales la llegada de la muñeca de la calle Saint-Honoré⁵ las mujeres fueron las artesanas de la influencia soberana incuestionable en Francia.⁶

Ilustración 1

Nuestra investigación parte del estudio de los protocolos notariales de la ciudad de Sevilla desde finales del siglo XVII. El objetivo es comprobar qué tipo de prendas se usaban y la evolución de los modelos, sin obviar tejidos, colores y decoraciones. La principal fuente de información se halla en las cartas y recibos de dote, aunque también los inventarios *post mortem*, las capitulaciones matrimoniales y los inventarios capitales son fuentes de considerable interés en lo que respecta a la indumentaria.⁷ La dote, al ser un requisito indispensable para acceder al matrimonio, fue una práctica extensiva a todas las clases sociales. Los documentos atestiguan que la ropa ocupaba, por lo general, la partida más abultada y costosa del ajuar femenino, lo que se refleja de manera exhaustiva, ya que cada artículo figura con su tasación correspondiente. La incorporación de los precios pone de manifiesto el alto valor de muchas prendas en contraposición a otros objetos, como muebles o incluso pinturas. Las descripciones no suelen ser muy elocuentes, a no ser que se tratara de algo especialmente reseñable. Por lo general se cita la pieza y los materiales con que está fabricada, colores, forros y posibles guarniciones. En el caso de que no fuera nueva, se le daba un valor menor especificando su estado de conservación.⁸

⁵ Llamada Pandora. Las muñecas de moda eran una especie de maniqués vestidos a la moda que se enviaban a distintas ciudades extranjeras para dar a conocer las últimas tendencias.

Normalmente se enviaban dos modelos, la llamada «gran Pandora» lucía un traje de corte; mientras que «la pequeña Pandora» llevaba los modelos a la última moda. RIBEIRO, Aileen, *Dress in Eighteenth-century, 1715-1789*, New York, Holmes & Meier, 1985, p. 51.

⁶ BOUCHER, François, *Historia del traje en occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*, Tomo 2, Barcelona, Montaner y Simón, p. 315.

⁷ Un pormenorizado estudio y análisis de la indumentaria de toda la escala social en la Sevilla del Siglo de las Luces lo llevo a cabo en mi monografía *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVIII*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2018.

⁸ «Usada», «traída», «demediada», «hecha pedazos».

Las cartas de dote nos proporcionan información de toda la escala social, desde doncellas sin recursos que eran dotadas por la Casa de la Misericordia⁹ o por personas que dejaban partidas en sus testamentos destinadas a tal fin, hasta el lujo que prodigaba la alta nobleza, tanto en la indumentaria de la futura novia, como en lo referente al ajuar doméstico. Todo ello supone una fuente de considerable interés para la reconstrucción de la vida privada y su posterior análisis.

Tras un pormenorizado estudio extraemos la conclusión de que el vestido femenino a principios del siglo XVIII sigue los usos de la indumentaria «a la española». A pesar de ello, debemos dejar constancia de que a mediados de la centuria anterior apreciamos la paulatina introducción de la moda francesa, ya que encontramos piezas con denominaciones que nos remiten a tal origen como la gabacha¹⁰, que alude a un tipo de chaqueta que aparece sola o formando conjunto con una falda.

La palabra traje procede del portugués «trager».¹¹ Normalmente hacía alusión a un vestido entero de uso femenino, pero en los documentos encontramos constantemente menciones a «vestidos enteros» compuestos por varias prendas.¹² El atuendo podía estar formado por chaqueta y falda, o ambas a juego con un cuerpo. Las denominaciones no son siempre iguales ni responden al mismo patrón. Las prendas para la parte superior del cuerpo eran: jubón, hongarina⁴⁵, gabacha y casaca, bajo las cuales se llevaba el monillo o la cotilla. Las faldas tienen a su vez distintos nombres: saya, guardapiés o tapapiés y basquiña.

Comenzaremos nuestro análisis de dentro a fuera, es decir, desde las prendas en contacto directo con la piel hasta terminar con los complementos. La ropa interior tenía el cometido de cubrir la desnudez, aislar al cuerpo y protegerlo de los tejidos. Estaba formada básicamente por camisa y enaguas, constituyendo una partida fija en las dotes, aunque no abultada. La ropa interior era la única que se lavaba con regularidad.¹³ En palabras de Juan Ignacio Carmona:

⁹ La Casa de la Misericordia fue fundada en Sevilla en 1487. Su finalidad era casar a mujeres pobres. Solteras, huérfanas o desamparadas recibían una «dote de ajuar» con una serie de enseres básicos, y una «dote en dinero» en la que se entregaba una cantidad en efectivo. En lo que respecta a la primera parece que todas recibían lo mismo, pero la «dote en dinero» variaba.

¹⁰ En la dote de María Manuela Rodríguez encontramos un tapapiés y gabacha de ormesí de Francia con cinco andanas de puntas de Milán valorado en 200 reales. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Sección Protocolos, en adelante citado con las siglas AHPSE-P: 2708, año 1671, 798 v.

¹¹ PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la, *La segunda piel. Historia del traje en España*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2006, p. 250.

¹² Tal es el caso del traje principal del ajuar de la hija de un mercader de lencería, en el que se registra un vestido entero con tela de oro encarnada compuesto por tapapiés, hongarina y emballonado, todo ello guarnecido y cuajado de encajes nevados blancos. AHPSE: 673, año 1703, 3 r.

¹³ LYNN, Eleri, *Underwear fashion in detail*. London, V&A publishing, 2010, p. 9.

La ropa en general y, más concretamente, la camisa pasó a ser como una segunda piel, a la que había que prestar la mayor atención. Además se convirtió en el símbolo de la limpieza, o de la suciedad si estaba manchada. [...] Las recomendaciones más al uso en cuanto a la periodicidad del cambio de camisa solían coincidir en que se hiciera al menos una vez a la semana.¹⁴

Aunque lo más frecuente es que las piezas se enumeren de una en una, en ocasiones, figura un único precio final que engloba toda la partida bajo una sola denominación, como por ejemplo «ropa blanca», «vestiduras blancas», «aderezo de ropa blanca», «vestiduras blancas completas» o «mudas completas».¹⁵ La camisa ha acompañado al ser humano desde la Edad Media hasta comienzos del siglo XX. Tanto el *Tesoro de la Lengua* como el *Diccionario de Autoridades* nos informan que se usaba directamente sobre la piel debajo de los demás vestidos. En nuestro caso, siempre la hemos encontrado blanca y fabricada con lino, denominado lienzo. Los tipos del citado material eran numerosos y de muy diversas calidades, desde las más vulgares a las más finas. Es relativamente frecuente el uso de diferentes tejidos en la misma camisa, uno para el cuerpo y otro para las mangas, a las que se destinaría el de mejor calidad.¹⁶ Los que aparecen reiteradamente son la estopilla, la crea¹⁷, la breña, el morlés¹⁸, la holandá¹⁹ y el cambray,²⁰ siendo los dos últimos los más delicados. También es muy común en los ajueres femeninos la mención a piezas nuevas junto con otras ya usadas.

El patrón de la camisa era bastante sencillo. Su confección requería unas cuatro varas²¹ de tela. Usualmente cubría las caderas, siendo las mangas cortas o largas. La camisa se podía llevar suelta o recogida entre las piernas a modo de ropa interior.²² Por lo general,

¹⁴ CARMONA, Juan Ignacio. *Crónica urbana del malvivir (s. XIV-XVII). Insalubridad, desamparo y hambre en Sevilla*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000, p. 36.

¹⁵ Tal es el caso de la dote de doña María Pascuala Barradas, hija de los marqueses de Peñafior, que aportó doce «mudas completas de ropa blanca» confeccionadas con «holanda, olan, muselina y encajes». El valor de esta partida ascendió a 13.800 reales. Archivo Municipal de Écija. Fondo Marquesado de Peñafior. Leg 9, año 1772, doc.10.

¹⁶ Para dormir las mujeres usaban camisión, que también aparece con la denominación «camisa de dormir» o «camisa de noche». Esta pieza se confeccionaba con lienzos blancos al igual que la camisa. La bata también aparece como «ropa de levantar» o «bata de cama» para diferenciarla del vestido a la francesa llamado bata en España.

¹⁷ Muy usado para la fabricación de ropa de cama.

¹⁸ Según el *Diccionario de Autoridades*: «Díxose así por ser fábrica de la Ciudad de este nombre en Bretaña de Francia.» Este término aparece en la pragmática de tasas de 1680.

¹⁹ No figura en el *Tesoro de la Lengua*, pero sí en el *Diccionario de Autoridades*: «Tela de lienzo mui fina de que se hacen camisas para la gente principal y rica.»

²⁰ El *Tesoro de la Lengua* dice que es más fino que la holandá.

²¹ Una vara equivalía a 0'83 m.

²² BANDRÉS OTO, Maribel, *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*, Pamplona, Eunsá, 2002, p. 39.

simplemente se citan con su tasación correspondiente, pero a veces encontramos descripciones algo más detalladas en el caso de estar confeccionadas con distintos tejidos o incluir encajes.²³ Debemos tener en cuenta que a lo largo del siglo XVIII los puños tenían una gran presencia, ya que asomaban por el traje femenino independientemente de que fuera un vestido entero o una casaca. Los delicados vuelos de encaje de los puños de la camisa recibieron el nombre de «comprometedores»,²⁴ mientras que los que guarnecían el escote de la camisa se denominaban bobillos.²⁵

Hemos observado que en contadas ocasiones aparecen calzones para uso femenino. En la dote de Francisca Labrada figuran siete pares de calzones de morlés, cinco camisas con valonas y puntas finas y doce camisas nuevas con sus bobillos,²⁶ mientras que en la de doña Petronila Moreno encontramos cuatro aderezos de camisas y calzones de bretaña,²⁷ estando las mangas de las camisas guarnecidas con encajes de Indias.²⁸ De cintura para abajo la mujer llevaba enaguas, medias y calcetas. Las enaguas formaban parte de la ropa interior y se confeccionaban con los mismos tejidos que las camisas, pero también aparecen realizadas con los más variados materiales, colores y decoraciones,²⁹ tales como flecos, volantes, franjas, galones, cintas o lentejuelas; por ello presumimos pudieran quedar a la vista en parte. Las enaguas eran una falda interior que se colocaba sobre la camisa, pero también tenían la función de ahuecar el vestido por lo que se disponían varias superpuestas. Lo describe madame de Aulnoy:

debajo de esa falda lisa llevan una docena, a cual más hermosa, de telas muy ricas y adornadas con galones y encajes de oro y plata hasta la cintura [...] En todo tiempo llevan una falda blanca debajo de todas las demás a la que llaman enagua; es de esas preciosas telas de Inglaterra o de muselina, bordada en oro mate, y tan amplias, que tienen cuatro varas de vuelo.³⁰

²³ Al ser una labor muy costosa, el encaje se reutilizaba e intercambiaba. Rosalía Martínez, hija del pintor Domingo Martínez, llevaba en su ajuar tres pares de puños de encaje de Flandes y otro de Holanda labrada. AHPSE-P: 18020, año 1748, 250 r.

²⁴ Los puños de encaje podían aparecer consignados aparte: «Un par de puños de encaje fino en quince reales», AHPSE-P: 5188, año 1725, 513 r.

²⁵ Según el *Diccionario de la Real Academia*: «Encaje que llevaban las mujeres prendido alrededor del escote, y que caía como valona».

²⁶ AHPSE-P: 595, año 1660, 1042 r.

²⁷ Lienzo fino que se fabricaba en Bretaña y del que tomó el nombre.

²⁸ HPSE-P: 17111, año 1701, 923 r.

²⁹ Los adornos de la ropa tales como galones o ribetes podían imitar el oro y la plata. Esta información se desprende del inventario de Salvador Moreno, un mercader de la calle Francos. En su almacén había galones, randas, ribetes, «cuchillejo», hilos, hojuelas y trencillas de oro y plata falsos. AHPSE-P: 5165, año 1705, 360 v.

³⁰ AULNOY, Marie Catherine, *Relación del viaje a España*, Madrid, Akal, 1986, p. 233.

Los documentos las citan de dos maneras, simplemente enaguas, «naguas» o también par de enaguas, por lo que se consideramos que estas últimas tendrían perneras. En el recibo de dote de Fernando Antonio de la Plaza, corredor de lonja, aparecen seis camisas nuevas con bobillos y puños de encaje y cuatro pares de enaguas blancas finas, dos de ellas guarnecidas.³¹ En otro ajuar la partida de ropa blanca está compuesta por cinco camisas de bretaña con sus encajes correspondientes y cuatro pares de enaguas blancas de lienzo regalado, tres con encajes y otras «llanas», a lo que se suman «dos pares de enaguas unas de lila listada, y las otras de bayeta fina pajizas».³² También se fabricaban con telas de abrigo como el pelo de camello, la bayeta o la sempiterna.³³ A mediados del siglo XVIII las enaguas con volantes, llamados faralas, se hacen frecuentes, mientras que a finales de la centuria las de muselina con volantes de lo mismo aparecen con asiduidad.

Ilustración 2

Sobre la camisa la mujer llevaba el corpiño, un cuerpo sin emballonar cuya confección precisaba de poca tela. Era ceñido y se ataba por delante o detrás.³⁴ Estaba compuesto por cuatro hojas, dos delanteras y dos traseras con una costura en el centro.³⁵ Se fabricaba con los mismos tejidos que las camisas y su precio no era alto, aunque también los hay lujosos confeccionados con vivos colores y decoraciones. En cuanto a la cotilla, era un corpiño emballonado, cuyas varillas podían estar fabricadas con distintos materiales tales como caña, madera, hierro, acero o barbas de ballena.³⁶ Su misión consistía en elevar el busto y estrechar la cintura. El *Diccionario de Autoridades* la define como «Jubón sin mangas hecho de dos telas, embutido con barba de ballena, y respuntado, sobre el cual se visten las mujeres el jubón o casaca, y traen ajustado el cuerpo». Afortunadamente, diversos museos españoles y extranjeros atesoran colecciones de cotillas del siglo XVIII. Se trata de pequeñas y delicadas piezas con amplio escote, tirantes y estrechísimo talle en la cintura³⁷ de la que podían sobresalir faldillas, también emballonadas, para ahuecar la falda.³⁸ La cotilla³⁹ aparece a lo largo de todo el siglo XVIII y su forma está directamente relacionada con el tipo de silueta femenina en

³¹ AHPSE-P: 669, año 1701, 26 r.

³² AHPSE-P: 18013, año 1741, 343 r.

³³ Tal y como aparece en la carta de dote de Ana Francisca, viuda de Salvador Navarro, donde figuran unas enaguas de sempiterna encarnadas con tres franjas de plata fina en 400 reales y otras de sempiterna verde decoradas con pinos amarillos en 200 reales. AHPSE-P: 596, año 1670, 682 r.

³⁴ Sobre este punto los documentos consultados no arrojan ninguna información.

³⁵ HERRRERO GARCÍA, Miguel, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, p. 225.

³⁶ BASTARDES, Teresa y VENTOSA, Silvia, *El cuerpo vestido. Siluetas y moda 1550-2015*, Barcelona, Museo del diseño de Barcelona, 2017, p. 168.

³⁷ En ocasiones la parte central de la cotilla podía sobresalir rematando en un pronunciado pico.

³⁸ HART, Avril y NORTH, Susan, *La moda de los siglos XVII-XVIII en detalle*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p. 14.

³⁹ En algunos documentos aparecen «medias cotillas».

boga durante el periodo.⁴⁰ Aunque estamos ante una prenda interior que no estaba destinada a mostrarse, observamos a través de las piezas conservadas su impecable factura y, en numerosos ejemplares, sus delicados bordados y decoraciones.

Bajo las enaguas se llevaban medias y calcetas. Las medias de seda eran un elemento imprescindible en el atuendo de una dama. Los protocolos nos hablan de distintos colores como rojo, amarillo y blanco. Por lo general se hallan en poca cantidad, pero muy frecuentemente en el guardarropa femenino, incluso de mujeres modestas. Las medias, que se sujetaban mediante ligas por encima de la rodilla, podían desplegar bordados⁴¹ a la altura de los tobillos al igual que las masculinas. No todas las medias de seda eran iguales. Se distinguían según la cantidad de material que se hubiera empleado. Las comunes tenían dos onzas, las de «medio peso» dos y media, y las «de peso» tres onzas de seda.⁴² A finales de siglo aparecen las de algodón e hilo, valoradas a 15 y 10 reales el par respectivamente⁴³. En Sevilla se comercializaban medias francesas de seda a unos 70 reales el par y también de Génova.⁴⁴

El estudio de los protocolos pone de manifiesto que el traje más frecuente era el compuesto por varias prendas. Desde mediados del siglo XVII hasta principios del XVIII los conjuntos están formados, generalmente, por monillo, hongarina o gabacha de cintura para arriba, aunque a principios del siglo XVIII ya encontramos la casaca para uso femenino. En cuanto a las faldas aparecen tres modelos: la saya, la basquiña y el guardapiés. Entre todas ellas se ofrecen las más diversas conjunciones, ya que podemos ver atuendos formados por monillo y guardapiés, casaca, basquiña y monillo, casaca y basquiña, monillo y saya, «un tapapiés y casaca de tela de plata sobre damasco encarnado forrados en tafetán y guarnecidos con galón de plata»⁴⁵; «un vestido de raso de colores que se compone de guardapiés y monillo, otro vestido de pelo de camello, basquiña, casaca y monillo en ciento ochenta y tres reales todo ello»⁴⁶; «un vestido de saya y monillo de cristal, el monillo con guarnición de plata en ciento sesenta y cinco reales, [...] un vestido de saya y monillo de tafetán doble negro nuevo en ciento ochenta y cinco reales».⁴⁷

⁴⁰ Incluso era usada por madres lactantes, tal y como atestiguan algunos modelos con orificios para tal fin.

⁴¹ Aparecen en los documentos bajo la denominación «cuchillas».

⁴² AHPSE-P: 10345, año 1719, 255 v. Ana Josefa Marín, futura mujer de un maestro zapatero, lleva en su dote unas medias «de peso» encarnadas valoradas en 45 reales.

⁴³ AHPSE-P: 11246, año 1788, 498 r.

⁴⁴ En el inventario *post mortem* de don Francisco Antonio de la Oyuela, propietario de una tienda de seda, aparecen ligas bordadas, sencillas, dobles, de «cegrí» anchas, ordinarias. En cuanto a las medias, se citan de seda de peso, de Génova de hombre, de liga de mujer, de mujer bordadas, de mujer llanas, de niños bordadas, de niños bordadas más pequeñas y de capullo de Génova. AHPSE-P: 5197, año 1734, 88 r.

⁴⁵ AHPSE-P: 1323, año 1724, 338 v.

⁴⁶ AHPSE-P: 702, año 1730, 714 v.

⁴⁷ AHPSE-P: 18013, año 1741, 485 v.

La hongarina era una chaqueta abotonada no entallada que llevaron ambos sexos a partir de 1665 aproximadamente, aunque se tiene constancia de que Felipe IV ya la usó en 1653.⁴⁸ Esta holgada prenda, cuya introducción en el guardarropa de los españoles se ha considerado como un anticipo de la moda francesa, resultaba cómoda a los caballeros para montar a caballo.⁴⁹ La hongarina aparece reiteradamente en la indumentaria femenina a partir de la segunda mitad del siglo XVII. En una carta de dote de 1670 encontramos una de lama azul forrada en tafetán encarnado y otra de chamelote con cuatro botones grandes de plata.⁵⁰ En la dote de Ana María Fernández de Vargas, hija de un mercader de lencería, figura un vestido entero con tela de oro encarnada compuesto por tapapiés, hongarina y emballenado,⁵¹ todo ello guarnecido y cuajado de «encajes nevados blancos», y una hongarina negra guarnecida con treinta y una varas de encaje negro.⁵² En los ajuares aparecen sueltas o a juego con la falda o el monillo formando un conjunto. En el inventario *post mortem* de don Luis Rodríguez, mercader de madera, encontramos un vestido nuevo de mujer de barragán de Bruselas⁵³ formado por saya y hongarina con veinte botones de filigrana de plata sobredorados⁵⁴; mientras que en el doña Petronila de Sangronis constan seis, dos de ellas a juego con el monillo, estando guarnecidas con encajes de plata de Milán.⁵⁵ Paulatinamente se abandona el uso de esta prenda, pero todavía hemos hallado una hongarina de damasco encarnado en 1730.⁵⁶

Según el *Diccionario de Autoridades* el monillo era un jubón femenino sin faldillas ni mangas⁵⁷. A pesar de esta definición podía tener mangas, como es el caso de las capitulaciones matrimoniales de doña Isabel María Maestre, en las que figura uno negro de paño de seda con puños guarnecidos con blondas de Francia⁵⁸. El uso del monillo abarca toda la escala social, figurando solo o formando conjunto con sayas, guardapiés y basquiñas, al igual que con casacas. Bajo la denominación monillo no hemos hallado ninguna referencia

⁴⁸ En el retrato *Carlos II niño* de Sebastián Hererra Barnuevo (hacia 1670, Museo del Prado), el rey viste hongarina.

⁴⁹ Véase el trabajo de GIORGI, Arianna, *España viste a la francesa: La historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII*. Murcia, Universidad de Murcia, 2016.

⁵⁰ AHPSE: 596, año 1670, 682 r.

⁵¹ Esta denominación era común en el siglo XVII para referirse a la cotilla. DELEITO Y PIÑUELA, José, *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 161. La palabra «emballenado» aparece en la pragmática de tasas de 1680.

⁵² AHPSE-P: 673, año 1703, 35 r.

⁵³ Tela de lana de diferentes colores. Impermeable.

⁵⁴ AHPSE-P: 8173, año 1702, 1612 v.

⁵⁵ AHPSE-P: 10321, año 1702, 622 v.

⁵⁶ La dote que recibió la criada Isabel Cavello en su matrimonio con Pedro Guerrero, trabajador del campo, la entregó Alonso Soto, presbítero y cura de la iglesia parroquial de San Gil. AHPSE-P: 702, 148 v.

⁵⁷ En la dote a favor de un oficial albañil aparece un monillo de tafetán, especificándose que no cuenta con mangas. AHPSE-P: 2822, año 1710, 605 r.

⁵⁸ AHPSE: P- 12128, año 1791, 360 r.

bibliográfica.⁵⁹ En cuanto a la gabacha,⁶⁰ tampoco contamos con información, aunque por el nombre presuponemos que hace alusión a un tipo de chaqueta al estilo francés. En la dote de doña Rosa Manuela de Sotomayor y Montiel encontramos una gabacha verde de brocado de oro y otra de ormesí negra con botonadura de plata,⁶¹ lo que nos indica que este tipo de prenda iba abotonada.

La casaca tiene su pleno auge durante el Rococó. Su silueta estaba inspirada en la masculina. Pero, a diferencia de esta última, que aunque iba cuajada de botones se lucía abierta, la femenina se llevaba cerrada, pudiendo incorporar en su frente un peto o petillo, una pieza triangular rígida que se cosía o ajustaba por medio de alfileres encima de la cotilla.⁶² La define muy bien Amalia Descalzo:

La casaca, se vestía sobre la cotilla y recibió este nombre por estar inspirada en la casaca masculina. Al igual que su homónimo era muy ajustada al torso, tenía faldones, pliegues en los laterales y abertura en la espalda. De hecho algunos patrones para casacas femeninas que incluye en su libro Juan de Albayceta, presentan mangas de bota, por tener la misma hechura que las mangas de las casacas masculinas.⁶³

Según ponen de manifiesto los documentos, los petos se decoraban primorosamente y podían intercambiarse de un vestido a otro⁶⁴. En ocasiones, los petos se consignan formando parte de un aderezo junto a delantal y paletina.⁶⁵ En el inventario *post mortem* de la marquesa de la Candía figuran cuatro casacas con sus petos a juego y también alguno suelto con ballenas.⁶⁶ Volviendo a la casaca, su talle se situaba a la altura de la cintura, de la cual emergía un vuelo que podía llegar a las caderas. Las mangas tenían forma de bota y terminaban en amplias vueltas, por las cuales emergían los puños de la camisa.⁶⁷ Conforme va avanzando

⁵⁹ Quedan muchas cuestiones que aclarar en lo que respecta al estudio de la indumentaria española en la Edad Moderna. Nuestro objetivo es continuar la investigación en la materia para tratar de arrojar luz sobre determinados aspectos que todavía no han sido tratados.

⁶⁰ Vocablo que se refiere a lo francés despectivamente.

⁶¹ La gabacha verde se valora en 300 reales, mientras que un *San Francisco* de Zurbarán se tasa en 200 reales. AHPSE: P- 10318, año 1701, 884 v.

⁶² LEIRA, Amelia, «La moda en España durante el siglo XVIII», *Indumenta*, Madrid, Museo del Traje, 2008, p. 89.

⁶³ DESCALZO LORENZO, Amalia, «Nuevos tiempos, nueva moda. El vestido en la España de Felipe V» en QUILES GARCÍA, Fernando y MORALES, Nicolás (ed), *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid, Colección Casa de Velázquez, Volumen 14, 2010, p. 162.

⁶⁴ El peto también cerraba cotillas y vestidos a la francesa.

⁶⁵ La paletina era un esclavina. El diccionario de Terreros la define como «adorno de la garganta que baja al cuello».

⁶⁶ AHPSE: P- 9568, año 1772, 669 r.

⁶⁷ Ejemplos de casacas y petos los podemos observar en el *Carro del Parnaso* de Domingo Martínez y taller (1748, Museo del Bellas Artes de Sevilla). Sobre el carro que porta los retratos de Fernando VI y Bárbara de Braganza, que van a ser ofrecidos al ayuntamiento hispalense, aparecen una serie de jóvenes damas vistiendo casacas con petillos y de cuyas mangas emergen vuelos de encaje.

el siglo, las mangas se estrechan y siguen la silueta del brazo hasta la muñeca, al igual que ocurre con la casaca masculina.

Ilustración 3

Con respecto a las faldas encontramos la saya, la basquiña y el guardapiés o tapapiés. Los documentos no ofrecen información que establezca diferencias tipológicas entre ellas, ya que únicamente se especifican sus tejidos y decoraciones. Por tanto, nos basamos en las definiciones que nos proporciona el diccionario y en la bibliografía existente. Hemos comprobado que las tres versiones de falda aparecen en toda la escala social. Según algunas crónicas, como la de un viajero anónimo francés en 1700, las españolas las llevaban muy largas, ya que mostrar los pies se consideraba pecaminoso: «llevan siempre sus faldas largas y sienten un gran escrúpulo de enseñar sus pies, lo que no hacen más que cuando han concedido, como decimos en Francia, el último favor».⁶⁸ Los nuevos atuendos franceses hicieron que el largo de la falda subiera, por lo que el tobillo ya asomaba en el tercer cuarto del siglo XVIII.

La basquiña era una saya con pliegues en la cintura y mucho vuelo por detrás. Llegaba hasta el suelo y se usaba sobre el guardapiés. El diccionario de 1791 precisa: «Pónese encima de toda la demás ropa y sirve comúnmente para salir a la calle». Según algunos autores, la basquiña era propia de mujeres de alta consideración social, pero los documentos analizados ponen de manifiesto que, al menos en Sevilla, la llevaban desde mujeres modestas a damas nobles, siendo la más común la confeccionada con tafetán doble negro.⁶⁹ En *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres*,⁷⁰ aparecen patrones de basquiña sencilla y con cola a la que denomina basquiña de rastreo. La basquiña negra es una de las piezas más comunes en el guardarropa femenino en la Sevilla del siglo XVIII. Se confeccionaba con todo tipo de tejidos y precisaba entre ocho y diez paños de tela⁷¹. En la Real Orden del 14 de marzo de 1799 se ordenaba lo siguiente:

Para corregir algunos excesos que se han advertido en el uso de trages ménos decentes y modestos, especialmente en el tiempo de Semana Santa, en ofensa así de la seriedad y gravedad característica de la Nación Española como de sus religiosas costumbres, ninguna persona de qualquier clase ó condición, por privilegiada que sea, puede en tiempo alguno usar de basquiña que no sea negra, ni en esta fleco de color, ó con oro y plata.⁷²

⁶⁸ «Anónimo 1700» en GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 463.

⁶⁹ Una basquiña nueva costaba entre ciento y pico y doscientos reales.

⁷⁰ Publicado en Zaragoza en 1720.

⁷¹ Cada paño tenía vara y media de tela.

⁷² *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, Libro V-VII, Ley XVIII, p. 278.

A finales de siglo la basquiña se usaba junto a la mantilla para salir a la calle, particularidad española esta que fue considerada por algunos extranjeros como el traje nacional.⁷³ En palabras del escritor y político francés Alexandre de Laborde:

La mayoría de las mujeres de las clases altas han adoptado los trajes franceses, que son los que llevan en sus casas y sus carruajes para ir a visitas, bailes y espectáculos públicos. Únicamente se ponen el traje español cuando van por la calle o a la iglesia; este traje hoy en día consiste en una especie de cuerpo o corsé, una falda corta que apenas tapa el empeine, una mantilla en la cabeza que ha sustituido al antiguo manto y oculta o descubre el rostro a voluntad, un rosario en una mano y un abanico en la otra [...] Las mujeres españolas no llevan nunca la basquiña dentro de casa, se la quitan tan pronto entran en ella y aún cuando llegan a alguna casa en la que van a estar varias horas; llevan otra falda debajo, más corta y adornada de diferentes formas. Algunas veces van vestidas totalmente a la francesa, así que no tienen más que quitársela para aparecer completamente vestidas.⁷⁴

La saya podía ser una falda que podría ir sobre la enagua o una exterior a juego con la prenda de arriba.⁷⁵ En contadas ocasiones se cita la cantidad de tela que ha sido necesaria para su hechura. Tal es el caso del inventario *post mortem* de doña Petronila de Sangronis, en el que aparecen seis sayas confeccionadas con de siete a diez paños (de vara y media) cada una, la mayoría forradas con tafetán sencillo; y tres guardapiés (dos de ellos con ocho paños) de tela roja, verde y paño de grana, todos guarnecidos con encaje de plata también forrados de tafetán sencillo.⁷⁶ A finales de siglo sayas y basquiñas aparecen decoradas con flecos, volantes⁷⁷ o cintas. Según Ruth de la Puerta el guardapiés consistía en: «unas tiras adornadas con encajes o galones que guarnecían el bajo de las faldas de debajo con el fin de no enseñar los pies. Como la falda exterior se recogía con las manos al andar, el guardapiés se veía».⁷⁸

A juzgar por los documentos estudiados, estamos ante una pieza rica y de alegre colorido. En numerosas ocasiones es la más costosa, por lo que encabeza la partida de la «ropa de vestir» de la futura novia. En el recibo de dote a favor de Diego de Rospide encontramos lujosos conjuntos formados por guardapiés, casaca y delantal guarnecidos con punta de plata⁷⁹. El ajuar de Antonia Alberta Tolezano llevaba dos vestidos formados por casaca y guardapiés, el primero de tela verde y oro tasado en 1.700 reales, y el segundo blanco bordado de seda en 900 reales.⁸⁰

⁷³ Véase, LEIRA, Amelia, *El traje nacional*, Madrid, Museo del Traje, 2004.

⁷⁴ LABORDE, Alexandre, *A view os Spain, comprising a descriptive itinerary of each province*. London, London, Longman, Hurst, Rees and Ome, 1809, pp. 315-316.

⁷⁵ PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la: *La segunda piel...* p. 229.

⁷⁶ AHPSE-P: 10321, año 1702, 622 r y 622 v.

⁷⁷ Llamados faralaes.

⁷⁸ PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la: *La segunda piel...* p.176.

⁷⁹ AHPSE-P: 3783, año 1740, 282 v.

⁸⁰ AHPSE-P: 12059, año 1753, 971 r.

Ilustración 4

A lo largo del periodo se suceden varias tipologías de traje entero. En la documentación estudiada hemos hallado batas, polonesas y vaqueros. El vestido «a la francesa», también denominado bata en España, fue un modelo de enorme repercusión. Confeccionado en una sola pieza, su particularidad residía en los pliegues que emergían de la parte alta de la espalda desembocando en una pequeña cola. Lo describen Hart y North de esta manera:

La prenda se ajustaba exactamente a las medidas de la señora mediante la posición y la anchura de los pliegues en los hombros y en la cintura [...] la bata estaba diseñada para que cayera suelta y sin armar desde los hombros.⁸¹

El vestido «a la francesa» es símbolo del Rococó. Las piezas que han llegado a nuestros días nos muestran la delicadeza de sus formas sinuosas y sus estampados florales inspirados en la naturaleza. Se trata de una derivación del vestido volante y fue el atuendo de moda durante el reinado de Luis XV. El modelo era abierto por delante, con dos faldas, la interior llamada brial. Las mangas, que se abrían al llegar al codo, presentaban forma de pagoda y se remataban en volantes con festones, tras los que emergían los volantes de encaje de la camisa. A pesar de dar la sensación de cierta holgura, llevaba corpiño, petillo y miriñaque.⁸² Este último era un ahuecador que consistía en una falda con una serie de ballenas transversales.⁸³ La bata se usa hasta finales del siglo XVIII, siendo en ocasiones el vestido más costoso de todo el ajuar: «Lo primero una bata encarnadina con encajes de plata en mil reales».⁸⁴ También hubo una variante llamada «media bata» más conocida como «deshabillé», se trataba de una pieza más sencilla que llegaba hasta la cadera.⁸⁵

La polonesa fue un modelo que surgió en el mismo guardarropa de María Antonieta hacia 1775⁸⁶ y que llegó a toda Europa. Esta curiosa denominación parece referirse a la división de Polonia entre Rusia, Prusia y Austria en 1772. La originalidad del vestido estribaba en que la parte posterior se recogía formado pliegues.⁸⁷ Hemos comprobado que la polonesa se presenta confeccionada con todo tipo de materiales, de linos a sedas. A comienzos de la década de los setenta los peinados femeninos comenzaron a ganar en altura y complejidad.

⁸¹ HART, Avril y NORTH, Susan, *La moda de los siglos XVII-XVIII en detalle*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p. 50.

⁸² Llamado «panier» en Francia. Recibía este nombre por su parecido a una especie de jaula o cesto donde se llevaban los pollos y las gallinas al mercado. GONCOURT, Edmundo y Julio. *La mujer en el siglo XVIII*, p. 199.

⁸³ BOUCHER, François, *Historia del traje en occidente...* pp. 295-296.

⁸⁴ AHPSE-P: 12128, año 1791, 493 r.

⁸⁵ BENITO, Pilar, *Bata del siglo XVIII*, Madrid, Museo del Traje, 2006, p. 8.

⁸⁶ Se trata de un diseño de Rose Bertin, modista de la reina de Francia que jugó un importante papel en la creación y desarrollo de determinados modelos.

⁸⁷ Véase REDONDO, María, *Polonesa del siglo XVIII*, Madrid, Museo del Traje, 2007.

La polonesa iba asociada al «pouf», un complejo peinado que podía alcanzar el medio metro de altura, en el que se lucían desde flores, plumas y joyas hasta los más estrafalarios adornos. Esta moda causó todo tipo de críticas y sátiras debido a su exageración y al dispendio económico que ocasionaba.

El vaquero o vestido «a la inglesa»⁸⁸ surgió en Inglaterra y estuvo de moda a finales de siglo, durante unos quince años. Este atuendo responde a la necesidad de un estilo más cómodo y práctico del que hizo gala la alta sociedad británica. Se trata de una evolución del vestido «a la francesa», ya que los pliegues se han introducido en el corpiño. La espalda⁸⁹ terminaba en punta e incorporaba ballenas a lo largo de las costuras, de tal manera que no precisaba de peto en la parte delantera porque tenía la suficiente firmeza. Este modelo se cerraba por delante y lucía un escote cuadrangular que se cubría con un pañuelo abullonado. En las capitulaciones matrimoniales de doña Isabel Maestre figura un vaquero de media sarsa⁹⁰ guarnecido con faralaes de muselina.⁹¹ Francisco de Goya retrató a la duquesa de Osuna y a la condesa de Altamira luciendo vaqueros.

Ilustración 5

Para salir a la calle las mujeres llevaban mantos y mantillas. Un viajero anónimo francés relata que los primeros eran de tafetán negro con encajes cubriendo de la cabeza a cintura.⁹² En su estudio sobre la moda en la España de Felipe IV, Deleito y Piñuela nos habla de los mantos femeninos más comunes:

Los mantos de humo eran de tul de seda tan transparente que parecían ligera nube; los de soplillos fueron más tupidos, de fino tafetán, que permitía a sus portadoras ver sin ser vistas. El más modesto llamábase de raja, hecho con fuerte tejido. Otros mantos recibían el nombre de burato a mitad, y eran más amplios, espesos y largos que los otros, pues doblándolos por en medio, cubrían y ocultaban toda la figura femenina.⁹³

Tras su lectura, observamos que en el siglo XVIII se siguen usando los mismos tipos que en la centuria anterior. El manto, que es una constante en los ajueres femeninos, aparece confeccionado con diversos tejidos y colores y, a veces, guarnecido con encajes. Se llevaba sobre los hombros atado al cuello o sobre la cabeza. Los más bastos se denominaban «de raja». Dentro de los fabricados con seda se encuentran el de «lustre» y el de «medio lustre», llamados así por su brillo, el de «humo» de seda negra y transparente, y el de «soplillo»

⁸⁸ Véase, LEIRA, Amelia, *Vaquero hecho a la inglesa*, Madrid, Museo del Traje, 2008.

⁸⁹ Denominada «english back».

⁹⁰ Tela de algodón estampada procedente de las Indias Orientales.

⁹¹ AHPSE-P: 12128, año 1791, 358 r.

⁹² «Anónimo (1700)» en GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros...* p. 463.

⁹³ DELEITO Y PIÑUELA, José, *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 167.

que era muy fino. Hemos observado que en las cartas de dote suelen aparecer dos, uno más lujoso y otro sencillo, o uno nuevo y otro ya usado. En general se cita sin añadir mucha más información que su estado de conservación. En la carta de dote a favor de un oficial de albañil aparecen dos mantos, uno nuevo y otro usado (traído) valorados en 82 reales.⁹⁴

Otra pieza era el cabriolé, un capote con aberturas para sacar los brazos. Se trata de una prenda de moda para salir a la calle a finales del siglo XVIII. Lo vemos en *El quitasol* de Francisco de Goya (1777, Museo del Prado) y en *La tienda del anticuario* de Luis Paret, (1772, Museo Lázaro Galdiano). En Sevilla aparece en documentos de señoras principales. La primera mención que hemos hallado se remonta a 1772, figurando en el inventario *post mortem* de doña Teresa Tous de Monsalve Henestrosa y Córdoba, marquesa de la Candía. Doña Teresa tenía cuatro cabriolés, algunos de ellos con anverso y reverso de distintos tejidos y colores.⁹⁵

Las mantillas y manteletas suelen registrarse al final de la partida de la «ropa de vestir». La manteleta era una especie de esclavina grande a modo de chal. A juzgar por las descripciones tenía anverso y reverso: «una manteleta de gasa blanca forrada de gasa celeste con dos guarniciones de gasa y flecos» y «otra manteleta de gasa blanca forrada de gasa color de rosa y guarnecida de gasa con flecos de seda».⁹⁶ El retrato de la actriz *María del Rosario Fernández, la Tirana*, de la mano de Francisco de Goya, (1799, Real Academia de San Fernando) nos muestra un precioso chal colocado a la última moda.

La mantilla constituye un atavío imprescindible en la indumentaria de la española, ya que era costumbre que las casadas la usaran para salir a la calle. Las mantillas se confeccionaban en los más variados colores, tejidos, forros y guarniciones a lo largo de todo el siglo XVIII. Las de bayeta blanca, con o sin encajes, son una constante en el guardarropa de las sevillanas.⁹⁷ Sorprende su rico y variado colorido, ya que se usaban rojas, verdes, azules, amarillas, rosas o celestes. La guarnición más habitual es el encaje, que hemos encontrado de Bruselas, de Milán, de blonda y de plata entre otros. También se ornamentaban con galones o borlas. En cuanto a los tejidos aparecen: raso, seda, sarga, tafetán y muselina, entre otros. En ocasiones se cita y tasa junto a sus broches: «una mantilla encarnada con sus broches treinta reales».⁹⁸ Normalmente figuran varias en el mismo documento. Tal es el caso del «aprecio de ropa» de doña Francisca de Vargas realizado por don Diego López, maestro sastre, en el que hallamos dos de bayeta blanca en 20 reales, una de grana guarnecida con galón de oro fino en

⁹⁴ AHPSE-P: 2822, , año 1710, 605 r.

⁹⁵ AHPSE-P: 9568, año 1772, 123 v.

⁹⁶ AHPSE-P: 12128, año 1791, 362 r.

⁹⁷ Según hemos observado, las mantillas de bayeta blanca que no llevan ningún tipo de guarnición son las más económicas ya que su precio ronda los 10 reales. ROSILLO, Bárbara, *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVIII*...p. 254.

⁹⁸ AHPSE-P: 702, año 1730, 148 r.

120 reales y otra de raso encarnado forrada en tafetán celeste tasada en 60 reales.⁹⁹ A finales del siglo XVIII la mantilla abandona los colores vistosos para decantarse por el negro o el blanco, siendo la muselina el tejido predilecto: «una mantilla de muselina bordada con ramos nueva en doscientos y veinte y cinco r». ¹⁰⁰ Francisco de Goya retrató a diferentes damas luciendo mantilla. Entre ellas cabe destacar a María Teresa de Borbón niña, la marquesa de la Solana, la duquesa de Alba o la reina María Luisa de Parma. Vemos a damas con mantillas blancas y negras en *El paseo de las Delicias* de Francisco Bayeu (1784-1785, Museo del Prado), en *La ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez* de Antonio Carnicero (hacia 1784, Museo del Prado) y en *El jardín botánico desde el Paseo del Prado* de Luis Paret (1790, Museo del Prado).

Para concluir estas páginas nos referiremos al calzado. Los materiales más comunes para su fabricación eran piel, seda, lana y lino. La horma era recta, ya que hasta mediados del siglo XIX no se generalizó la fabricación de la horma diferenciada para cada pie.¹⁰¹ Los zapatos femeninos tenían tacón alto y curvo. Por lo general el empeine era alto y se cerraba mediante una lengüeta adornada con una hebilla. La manera de citarlos suele ser muy escueta, por lo que no es fácil extraer mucha información. Es frecuente la aparición de hebillas para calzado en los documentos, muchas de las cuales son de plata. Rosalía, hija del pintor Domingo Martínez, llevaba en su dote un par de plata valoradas en 36 reales y un par de zapatos encarnados.¹⁰² En contadas ocasiones vemos hebillas de oro y piedras preciosas, como es el caso de la escritura de dote de doña María de los Dolores Caro Tavera para su matrimonio con Joaquín Arias de Saavedra, marqués de Mocosó, fechada en 1777 en Sevilla. En la parte del documento donde figuran los regalos de familiares y amigos aparecen «unas hebillas de oro guarnecidas de piedras» regalo de la marquesa de Campo Santo, tía de la novia.¹⁰³ Las hebillas eran consideradas joyas y tuvieron un gran protagonismo en el calzado, fundamentalmente en el masculino. Así lo describe María Antonia Herradón:

Las hebillas, por tanto, no permanecieron ni mucho menos al margen de la moda, un fenómeno que a lo largo del Setecientos supo dictar e implantar normas estéticas al gusto de grupos sociales cada vez más amplios. La relación entre hebilla y moda fue tan estrecha que la primera se convirtió en reflejo de la segunda, además de erigirse en uno de los paradigmas del más exquisito gusto estético de la época.¹⁰⁴

⁹⁹ AHPSE-P: 14694, año 1769, 351 v.

¹⁰⁰ AHPSE-P: 12134, año 1797, 614 r.

¹⁰¹ HART, Avril, y NORTH, Susan, *La moda de los siglos XVII-XVIII...* p. 218.

¹⁰² AHPSE-P: 18020, año 1748, 249 v.

¹⁰³ Las citadas hebillas se acompañan con una bata de color de rosa con listas de plata, espolinada y guarnecida de plata, un «petibone», una cofia, un juego de lazos para la bata, un abanico de nácar con pais bordado y unos broches de oro esmaltados. Archivo General de Andalucía, 3764. 74

¹⁰⁴ HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia. «Las hebillas, joyas olvidadas», *Indumenta*, Madrid, Museo del Traje, 2008, p. 107.

El inventario capital de Juan Alfonso de Prado, maestro zapatero de obra prima, nos informa que los zapatos comunes para mujer se valoraban en 9 reales el par, cada horma en 3, mientras que cada docena de tacones femeninos se tasó en 5 reales.¹⁰⁵ La chinela era un calzado sin talón que usaron hombres y mujeres. Las de uso femenino solían tener tacón, normalmente ancho y curvo. La pintura de la época nos muestra muchos ejemplos de delicados modelos, que también se usaban para estar en casa. A partir de la década de los setenta, las faldas suben, por lo que el zapato femenino queda más a la vista. A finales de siglo el tacón va decreciendo en altura e incluso llega a ser completamente plano respondiendo a la nueva moda que huye de la artificiosidad tratando de evocar los modelos de la estatuaria clásica.

Ilustración 6

¹⁰⁵AHPSE-P: 10342, año 1719, 257 r.



Ilustración 1. Anónimo. *Retrato de dama con la orden de María Luisa*. Hacia 1795. Colección particular. Fotografía Juan Ferrandis.



Ilustración 2. Corpiño de seda. España. Principios del siglo XVIII. Metropolitan Museum. Nueva York.



Ilustración 3. Anónimo. *Retrato de dama con rosa*. Hacia 1780. Palacio de Lebrija. Sevilla. Fotografía Antonio del Junco.



Ilustración 4. Vestido a la francesa. España. Textil francés. Hacia 1775. LACMA. Los Angeles.



Ilustración 5. Goya y Lucientes, Francisco de. *La condesa de Altamira y su hija María Agustina.* 1787-1788. Metropolitan Museum. Nueva York.



Ilustración 6. Par de zapatos femeninos. Brocado de seda, piel y seda. Hacia 1770. LACMA. Los Angeles.

EL VII CONDE DE LEMOS TRANSMISOR DEL ARTE ITALIANO EN GALICIA

Manuela Sáez González. *Doctora en Historia del Arte*
manuela-saez@hotmail.com

Don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, nació en 1576, fue el hijo primogénito de don Fernando Ruiz de Castro y de doña Catalina de Zúñiga y Sandoval. Cursó sus estudios con los padres jesuitas, probablemente en Madrid y en Monforte donde los religiosos se establecieron para impartir la enseñanza a los jóvenes de la zona en el Colegio de la Compañía de Jesús que su tío, don Rodrigo de Castro, cardenal y arzobispo de Sevilla fundó en la villa de sus antepasados. La escritura de fundación se realizó en 1593. Después de la expulsión de los jesuitas, el Colegio pasó por muchos centros de enseñanza y al final en 1873 el duque de Alba, conde de Lemos, firmó un acuerdo con las Escuelas Pías para que los Escolapios impartiesen la enseñanza en este colegio.

En 1598 don Pedro contrajo matrimonio con su prima doña Catalina de la Cerda y Sandoval, hija del duque de Lerma, valido de Felipe III y cinco años más tarde fue designado Presidente del Consejo de Indias. En 1609 recibió la notificación de su nombramiento de virrey de Nápoles y el 17 de mayo del siguiente año partieron los condes de Madrid rumbo a la ciudad partenopea.

A su llegada, quedó el conde muy impresionado por la belleza de la ciudad y se lo hizo saber a su madre en una carta que le escribe el 17 de julio:

[...falta muy poquito al Virey para competir con esa corte, solo ay que las calles los templos y los demás edificios salen desta cuenta esto bien se ve que se aventaja conocidamente a lo mejor que ay por allá¹...]

Además de su afición por la literatura tan conocida por su amistad y mecenazgo con los literatos de su época, se interesó por las obras de arte: pintura y escultura fueron una parte importante de las compras realizadas en Nápoles. El “Libro diario de gastos de (1610-1616)²”, el inventario de sus bienes en la “Almoneda” después de su muerte, así como los de 1633 y 1647³ son una valiosa información de las obras adquiridas a los artistas afincados en la ciudad partenopea durante su virreinato. Pintores tan reconocidos como: Giovan Bernardino Azzolino, Giovan Battista Caracciolo (llamado Battistelo), Carlo Selito, Fabrizio

¹ Archivo Clarisas de Monforte de Lemos (ACIM), VII conde de Lemos. Correspondencia, papeles sueltos

² ACIM, VII conde de Lemos. Libro diario de los gastos privados en Nápoles (1610-1616), Leg. 008-94.

³ SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela, *Coleccionismo y almoneda del Gran conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro*, en prensa.

Santafede, Cornelio (probablemente se trata de Cornelio Smet), François Nomé y otros de menor relevancia como Juan Bautista Fiorlino, Marino Vital y Juan Leonardo Gueta, figuran entre los artistas a quienes los condes de Lemos adquirieron obras⁴.

De Azzolino compraron diversos ejemplares: en 1610 un *Cristo*, una *Magdalena* y otros objetos. Al año siguiente, también le hicieron algunos pagos, aunque sin enumerar las pinturas que adquirieron. En febrero de 1612, unos cuadros y en abril se especifican seis pinturas. En mayo de 1615, imágenes de bulto; este pintor también realizaba pequeña escultura en cera; en el museo y convento de las Clarisas se encuentran un *Alma en el limbo* y un *San Jerónimo en el desierto*, este último lo podemos admirar en el Museo de Clarisas de Monforte, aunque desconocemos si salió de las manos de este artista. En julio del mismo año le hicieron un desembolso por unas pinturas que le habían encargado. En mayo de 1616, poco antes de partir para España, le pagaron una importante cantidad por pinturas que había hecho para los Lemos.

Otro de los pintores que trabajó para los condes fue Fabrizzio Santafede. En 1613 le pagaron una cantidad considerable por realizar una *Asunción de Nuestra Señora* para el oratorio de la condesa. En 1616 le hicieron un importante desembolso por algunas pinturas que realizó, pero no se describen los cuadros.

En 1611, Giovan Battista Caracciolo (Battistello) pintó para los condes un *San Juan*. En 1616 le pagaron una copia de una imagen de la *Soledad* que había realizado por encargo de los condes.

François de Nomé les pintó cinco cuadros de las *Plagas de Egipto* en 1616.

A la muerte del conde, muchos de sus bienes salieron a la venta en su almoneda, pero solo los que se encontraban en su casa de Madrid, permaneciendo en Monforte los que habían traído con ellos a su destierro, según los deseos que había expresado el conde antes de fallecer.

Don Pedro se interesó por la obra pictórica de Caravaggio que había fallecido poco antes de su llegada a Nápoles. La fama de este pintor había traspasado las fronteras, y don Pedro intentó comprar algún lienzo del artista. El 19 de agosto le escribió al “capo” de la guarnición española de Toscana interesándose por la obra que había quedado del pintor muerto en Porto Ercole, suponía que los bienes que llevaba consigo estaban en su poder. Anteriormente se había puesto en contacto con el prior de Capua de la orden de Malta quien había declarado que debido a la vida “truculenta” que había llevado, el pintor había sido

⁴ MUÑOZ GONZÁLEZ, M^a. Jesús y SÁEZ GONZÁLE, Manuela, “El VII conde de Lemos: la venta de sus bienes y noticias sobre su biblioteca y la academia napolitana”, *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti* 2006, Napoli, 2006, pp. 31-47. SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela, “La colección de pintura italiana del virrey Lemos, don Pedro Fernández de Castro, en la comarca de Monforte”, *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti* 2008, Electa Napoli, 2009, pp. 111-120.

expulsado de la orden y no tenía ningún cuadro que hubiese dejado a su muerte⁵. Al conde le interesaba particularmente el cuadro de san Juan Bautista. Por las noticias posteriores no se encontraron las obras que Caravaggio dejó al morir, si bien conocemos que Lemos tuvo dos de este pintor. En el inventario de la almoneda del conde y en el de 1633 de las madres Clarisas de Monforte, figuran entre otras piezas un *San Sebastián* de Caravaggio. Se sabe que el artista había pintado uno, pero se desconocía su destino. Lamentablemente, a pesar de nuestras indagaciones por iglesias cercanas a Monforte, no hemos podido localizar la obra. También tenía una copia de esta pintura que se vendió en la almoneda de Lemos a Jusepe Bravo el 28 de julio de 1628 en veinte ducados⁶.

En el inventario de esta almoneda aparecen obras de prestigiosos maestros, tanto originales como copias: Tadeo Zuccaro, Tiziano, Tintoretto, Bassano, Rafael, el Parmesano, etc. Algunas de estas pinturas pasaron posteriormente a Monforte, pero no se conservan a excepción de la *Última Cena* del obrador de Bassano, desconocemos el motivo de su desaparición, quizá fueron vendidas, expoliadas o se destruyeron por falta de cuidados.

El conde regresó a Madrid en 1616 para hacerse cargo de la presidencia del Consejo de Italia, pero se mantuvo en él poco tiempo. Retornó a Monforte en 1618 por las desavenencias surgidas con el monarca al defender el conde a su suegro, el duque de Lerma, que había caído en desgracia por las luchas internas que se estaban llevando a cabo en la corte, de las que formaba parte su hijo el duque de Uceda. Lemos se recluyó en sus posesiones de Galicia que no abandonó por orden del Rey hasta que en 1622 fue a Madrid a ver a su madre que se encontraba gravemente enferma. Ella sanó pero él contrajo una grave enfermedad en el camino y falleció el 19 de octubre.

Los condes de Lemos y sus familiares embellecieron la ciudad de Monforte con la construcción de importantes edificios y con donaciones de obras de arte como ya hemos comentado. Fruto de este legado fueron, entre otros, el convento franciscano de San Antonio, comenzado en 1503 por el II conde de Lemos, continuado por sus sucesores y familiares, desaparecido en el siglo XIX al quedar abandonado después de la desamortización y exclaustación. Otros importantes legados fueron: el convento de la Compañía de Jesús, fundado por el Cardenal don Rodrigo de Castro (1523-1600); los conventos de Santa Clara de madres franciscanas y el de San Jacinto de dominicos, estos dos últimos fundados por los VII condes de Lemos.

A su regreso a Monforte los condes reprodujeron un ambiente italiano, construyen una villa cerca del río con jardines y un gran bosque, al que le dan el nombre de Posillipo, en memoria de la bella localidad cercana a Nápoles, que la condesa amaba, y donde pasaban temporadas: hoy día está unida a la ciudad partenopea. Tenemos conocimiento de la existencia de esta residencia y jardines en Monforte que estaba situada en el lugar del bosque

⁵ GREEN, Otis H. y MAHON, Denis, "Caravaggio's death: A new document", *The Burlington magazine*, vol. 93, giugno 1951.

⁶ ACIM, Leg. 008-94.

en la parroquia de San Martiño da Gándara en Piñeira, hoy día la finca todavía es conocida por los propietarios con el nombre de Posílipo.

En varias ocasiones hemos comentado que en el corazón de Galicia se encuentra una parte importante del arte italiano. Los condes de Lemos y otros miembros de su familia fueron los donantes de este precioso tesoro que se encuentra en Monforte de Lemos, tan poco conocido por los estudiosos del arte en general y menos aún por los gallegos. En los últimos treinta años nos hemos empeñado en dar a conocer estos tesoros. Mucho se ha hecho, pero aún queda una parte considerable por hacer. Esto nos lleva a una reflexión, ¿Cómo es posible que los historiadores gallegos del arte no se hayan interesado por su estudio o que las universidades no fomenten el estudio de estas obras y den a conocer estos museos?. (II. 1)

Son muchas las piezas interesantes que se encuentran en ellos, en iglesias de la ciudad y en algunas otras de la zona. En Monforte se halla el conjunto de escultura napolitana en madera del siglo XVII más importante que hay fuera de Italia⁷. En el museo de las Clarisas, en el de la Compañía de Jesús y en otras zonas de la ciudad hay obras de Giovan Bernardino Azzolino, de Andrea del Sarto o de su obrador, de Antiveduto Gramatica, del obrador de Bassano, de fray Juan Ricci y de su padre Antonio Ricci. Piezas de Guglielmo della Porta y de sus seguidores y otras muchas obras como textiles, piedras duras, cristal de roca, etc. etc.

Hemos visitado el Museo de las Clarisas decenas e incluso centenas de veces y podemos decir que siempre nos sorprende alguna pieza que hemos podido comparar con otras que se encuentran en diferentes museos nacionales o extranjeros. Hace algunos años hemos atribuido uno de los *Crucifijos* del Museo a Guglielmo della Porta, hoy podemos añadir el *Santo Entierro* a su autoría que daremos a conocer en este trabajo y otras dos más atribuidas a uno de sus discípulos: Sebastiano Torrigiani. Della Porta nació alrededor de 1515 en Porlezza en la provincia de Como de la región de la Lombardía italiana, falleció en 1577. Se formó primero en Milán y después en Génova donde conoció a Perin del Vaga y con él partió a Roma. En esta ciudad mantuvo muy buena relación con Miguel Ángel, lo que no le ocurrió a sus otros colegas. Su amistad con Perin le facilitó entrar en el círculo papal y conseguir una distinguida y numerosa clientela. Recibió el encargo de realizar la tumba de Paulo III, después de esta experiencia, que le supuso un gran esfuerzo, dejó de ejecutar grandes esculturas y se dedicó al boceto, dibujo y modelado en cera y arcilla que pasaban a ser, posteriormente, fundidas las piezas. En muchas ocasiones, sus ayudantes las plasmaban en bronce, plata u oro. Su obrador era un lugar de reunión de escultores y plateros. Uno de sus admiradores fue Giambologna, de este artista es la escultura del cardenal Rodrigo de Castro orante que se encuentra en la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua en el Colegio de la Compañía de Monforte de Lemos encargada por el cardenal para ser colocada en el lugar que él había destinado para su enterramiento en el lado del evangelio⁸. (II. 2)

⁷ SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela, *Del reino de Nápoles a las Clarisas de Monforte de Lemos. Escultura del siglo XVII en madera*, Lugo, 2012.

⁸ COTARELO VALLEDOR, Armando, *El cardinal don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos*, Madrid, 1945, tomo II, p. 327.

Este encargo a Giambologna lo realizó el cardenal por consejo de su amigo Pablo de Céspedes. Para la ejecución de esta magnífica obra se envió un busto en cera a Florencia que tenía el pintor Francisco Pacheco, la obra terminada estaba en poder de don Rodrigo en agosto de 1598 según indica en su testamento⁹: "...se ponga vna estatua de bronce ami semejanza la qual ha mandado hazer para este efecto en la ciudad de Florenzi, y aora se ha traído y está en mi poder...". Era muy frecuente que los personajes importantes hiciesen encargos de esculturas a los más renombrados artistas de su época para sus mausoleos, y así conseguían fama que perpetuaba su nombre.

Guglielmo della Porta al llegar a Roma se dedicó a restaurar estatuas antiguas en el palacio Farnesio por recomendación de Miguel Ángel, esto le proporcionó un gran conocimiento de la obra clásica. Una vez asentado y después de alcanzar prestigio comenzó a elaborar diversos crucifijos y otras piezas religiosas. En los inventarios de su testamento: 1577 y 1578 aparecen varios ejemplares.

Guglielmo instituyó una academia de arte que Baglione llamó "Gran Scuola"¹⁰. En ella trabajaban plateros y escultores, uno de ellos fue Antonio Gentile, llamado da Faenza, y también el flamenco J. Cobaert, que transformaban los diseños de Guglielmo en obras de bronce, oro o plata. A della Porta le gustaba realizar los diseños y modelado y encargaba su realización final a sus colaboradores. Los libros de sus diseños y dibujos se encuentran en el Kunstmuseum de Düsseldorf¹¹ Es muy difícil atribuir las obras a este artista porque después de su muerte algunos de sus colaboradores continuaron usando sus diseños y moldes haciendo el vaciado de ellas, en particular Bastiano Torrigiani que se había hecho cargo de su obrador al encargarse de la tutoría de su hijo menor y heredero único, Teodoro. Después de fallecido Torrigiani (1596) y de alcanzar la mayoría de edad, Teodoro denunció el robo de alguno de los diseños del padre por el enorme perjuicio económico que le causaba al estar a la venta numerosas copias de la obra de su progenitor a bajo precio¹².

En el Museo de las Clarisas de Monforte de Lemos se encuentra un *Crucificado* muerto que hemos atribuido a Guglielmo della Porta (Il. 3), es de gran belleza, deja ver los detalles anatómicos resaltando los cartílagos, costillas, esternón, venas, músculos y pectorales, podemos observar la herida sangrante en su costado diestro. Piernas flexionadas y unidas en la rodilla. Fuerte tensión muscular mostrada en hombros y brazos. Su aspecto atlético y musculoso se parece a los *Cristos* crucificados de Miguel Ángel a quien della Porta admiraba. El perizonium está atado a su derecha y deja al descubierto la pierna y muslo. Mucho movimiento en el paño de pureza que cuelga formando varios pliegues. La cabeza

⁹ COTARELO VALLEDOR, Armando, tomo I, pp. 371-372.

¹⁰ DICKERSON III, C.D., "The «Gran Scuola» of Guglielmo della Porta, the Rise of the «Aurifex Inventor» and the Education of Stefano Maderno", en *Storia dell' arte*, CALVESI, Maurizio (dirigida por), septiembre 2008.

¹¹ GRAMBERG, Werner, *Die Düsseldorf skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, Berlin, 1964.

¹² BRENTANO, Carrol, "Della Porta, Guglielmo. Della Porta, Teodoro. Della Porta, Fidia", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani-La Cultura Italiana, 1989, vol. 37.

se inclina ligeramente hacia su lado derecho, cabello con raya en el medio y una gran onda que desciende sobre la parte posterior del cuello y aparece nuevamente por la derecha con largas mechas onduladas y rizadas. El bigote se une a la barba perfectamente recortada con finos rizos cortos a lo largo de su cara. La mano derecha con los dedos en actitud de bendecir, pulgar tocando el dedo anular y el medio encorvado. Se encuentra situado sobre una cruz de madera de ébano con un marco rectangular rodeado de reliquias, alternando con cabezas de querubines. Al fondo sobre una tela de seda está una proclama de tesis doctoral impresa en Salamanca por Diego de Cossio en 1655, dedicada a sor Catalina, monja en el convento de las Clarisas de Monforte e hija de los IX condes de Lemos. Algunos historiadores han afirmado que es la tesis doctoral de esta monja¹³, cosa imposible porque sor Catalina entró en el convento de Monforte en 1649 a los cinco años de edad, después del fallecimiento de su madre, por lo que tendría once años cuando se realizó esta tesis.

El marco tiene una medida de 94 x 70,5 cm.

Este ejemplar es muy similar al de Guglielmo presentado por Coll & Cortés¹⁴. Asimismo tiene cierto parecido con el Cristo Crucificado del obrador de Guglielmo que se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano, si bien el de Monforte es de mejor factura¹⁵.

En el inventario de 1647 del convento de monjas clarisas de Monforte de Lemos figura: “Más un cuadro de bara de hébano y alrededor muchos beriles y guarnición de bronce para reliquias, y en medio un Cristo grande de bronce”. Creemos se trata del mismo *Crucificado*.

Una pieza muy importante que podemos admirar en el Museo de las Clarisas de Monforte es *El Santo entierro*, realizado en pasta sobre una lámina de jaspe que Chamoso Lamas y Casamar dieron a conocer escuetamente¹⁶, sin indicar autor, aunque mencionan que es arte italiano de la segunda mitad del siglo XVI, pensamos pudiera ser que la pasta que mencionan Chamoso y Casamar se trate de cera, muy utilizada por Guglielmo della Porta para sus modelos o arcilla mezclada con Creta, también empleada por el mismo artista en sus diseños. El ejemplar de las Clarisas es muy similar al que se encuentra en “The Walters Art Museum”, éste está realizado con una capa fina de oro por el platero de oro veneciano Cesare Targone, activo en Roma hacia 1580¹⁷, copiando uno de los modelos de Guglielmo.

¹³ CHAMOSO LAMAS, Manuel y CASAMAR, Manuel, *Museo de Arte Sacro Clarisas de Monforte de Lemos*, Madrid, 1980, p. 152.

¹⁴ COPPEL ARÉIZAGA, Rosario, “Guglielmo della Porta in Roma”, *Guglielmo della Porta. A Counter-Reformation sculptor*, Coll & Cortés Fine Art, Madrid, pp. 28-57.

¹⁵ COPPEL ARÉIZAGA, Rosario, *Pequeños bronce en la Fundación Lázaro Galdiano. Siglos XVI-XIX*, Madrid, 2001, pp. 72-73.

¹⁶ CHAMOSO LAMAS, Manuel y CASAMAR, Manuel, *Museo*, p. 152.

¹⁷ MIDDELDORF, Ulrich, “In the wake of Guglielmo della Porta”, *Connoisseur*, vol. 194, n. 780, february 1977.

CAMBERERI, Marietta, *Italian and Spanish Sculpture: Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection*. Los Angeles. California, 2002.

El ejemplar del museo de Monforte tiene la misma disposición y número de figuras, realizado con gran realismo dramático. (Il. 4)

Se trata de un bajo relieve que contiene un destacado primer plano con la figura de Cristo sobre una sábana, trasladado por José de Arimatea y Nicodemus al sepulcro. Uno de ellos lo sujeta por debajo de los brazos y el otro le coge por los tobillos. La sábana tiene muchos pliegues y la vestimenta de los dos hombres con mucho movimiento. El brazo derecho de Jesús cuelga con gran naturalismo, el cuerpo deja ver su anatomía, la cabeza está ladeada hacia su derecha. En un segundo plano y a su alrededor se agrupan las figuras de la Virgen en compañía de las tres Marías que con sus gestos muestran la aflicción y profundo dolor que las invade: María Magdalena, María Salomé y María de Cleofás. La Virgen a punto de desmayarse es sostenida por una de las mujeres, extiende su brazo derecho para tocar el izquierdo de su hijo. A la derecha sobresale otra figura que creemos es san Juan. Es un conjunto muy dramático y muy de acuerdo con el tema más estudiado de Guglielmo della Porta: la *Pasión de Cristo*.

Otra obra importante es la *Cruz relicario* con diversas piezas en bronce dorado. Sobresale el Crucificado que hemos atribuido a Sebastiano Torrigiani. Este escultor fundió Crucifijos en el obrador de Guglielmo. Allí trabajó mientras vivió della Porta y después de su muerte, al hacerse cargo de su obrador por la tutela de su hijo natural menor Teodoro, a pesar de tener Guglielmo otro hijo mayor de nombre Fidia que se había ocupado de su hermano a la muerte del padre. En su testamento realizado en 1577, della Porta deja por heredero universal de sus bienes a su hijo menor. La madre, Panfilia Guazzaroni después de la muerte del maestro contrae matrimonio con Sebastiano Torrigiani por eso pide autorización para que su marido sea el tutor de Teodoro.

El *Crucificado*, que hemos atribuido a Torrigiani (Il. 5) sigue los modelos de Guglielmo aunque le añade algunas modificaciones en muchos de ellos, como son el nudo del perizonium de forma redondeada y muy ajustado, la tela que cuelga después de ser atado es más tosca y pesada, no tiene el movimiento de los ejemplares de Guglielmo. Este mismo detalle así como los brazos, antebrazos y manos lo encontramos en otras cruces de Torrigiani: la cruz de San Giacomo Maggiore en Bolonia realizado en 1581¹⁸, y en otro ejemplar de Monforte que se halla en la iglesia parroquial de la Régoa, donde se encontraba el antiguo monasterio dominico de san Jacinto son similares a los de San Giacomo, así como otro vendido en 1970 por la casa de subastas alemana "Auktionshaus Lempertz". El cabello aunque peinado de forma parecida a la de Guglielmo, es menos delicado aunque conserva el mismo tipo de ondulado y la onda que parte de la raya y se recoge por encima de la oreja izquierda. La cruz de espinas superpuesta en la cabeza del ejemplar de la iglesia de la Régoa nos impide apreciarlo con detalle.

¹⁸ ROVERSI, Giancarlo, "Gli arredi sacri di San Giacomo Maggiore", *Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna, 1967, pp. 187-214.

A los pies de la Cruz, una imagen de la Virgen a la izquierda, falta la figura de san Juan a la derecha. En una zona más abajo dos evangelista. La falta de sus atributos nos impide identificarlos y alrededor de los pies unos angelitos sobre volutas, éste es un elemento que utilizó Guglielmo en el monumental mausoleo de Paulo III. (Il. 6)

No creemos que la cruz de madera sea la original donde se colocaban estas piezas. Los dos evangelistas nos hacen recordar los regalos que el Gran Duque Ferdinando de Medici le hizo a doña Catalina de Zúñiga, VI condesa viuda de Lemos y hermana del duque de Lerma, valido de Felipe III. El Gran Duque tenía conocimiento del estrecho vínculo entre la condesa y su hermano, y de la importancia que suponía tener buena relación con ella. Los nobles se valían de las personas cercanas a los personajes influyentes para conseguir favores. Ferdinando de Medici conocía la buena relación que había entre los hermanos por la información recibida de Orazio della Rena que estuvo al servicio de los Medici, primero en Florencia y después pasó a la corte de España¹⁹. En la notificación que della Rena le envía le da cuenta de que la condesa es una “*donna spiritosa, bueno istrumento per ottenere grazie*”. Continúa diciendo que tenía un lugar importante en palacio²⁰, era persona discreta y muy amada y estimada por el duque de Lerma por lo que recomendaba hacerle algún regalo de pintura y escultura.

Los regalos a las mujeres que rodeaban a los personajes importantes eran un modo de conseguir favores, porque al no formar parte de ningún consejo no parecía que eran un “soborno”. Ferdinando de Medici le envió a la condesa viuda un *Crucificado* de bronce dorado y cuatro evangelistas de Giambologna. Existe mucha información sobre el envío de estas obras y las misivas sobre ellas entre la condesa y el Gran Duque que Rosario Coppel da a conocer²¹. No creemos que los evangelistas de Monforte fuesen parte de este regalo pues, aunque son de buena factura tienen algunas partes no tan bien ejecutadas, como el *San Juan* que se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano y nos referimos en particular a los pies que no tienen la misma perfección. En cuanto a un posible presente de doña Catalina de Zúñiga o de su hijo don Francisco, que fue VIII conde de Lemos, a las Descalzas Reales, no hemos hallado ningún ejemplar de estas características que haya sido regalado a este convento. Tampoco en las piezas adquiridas, el 15 de mayo de 1628, por doña Catalina de la Cerda, VII condesa viuda, de la almoneda de su tía y suegra ni las entregadas a los duques de Veragua, don Álvaro Colón y Portugal y su mujer doña Catalina de Castro y Portugal, condesa de Gelves²² y nieta de la finada, hija de don Fernando hijo menor de los VI condes de Lemos, fallecido

¹⁹ GOLDBERG, Edward, “State gifts from the Medici to the Court of Philip III. The relazione segreta of Orazio della Rena”, COLOMER, J. L. (dir.), *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, pp. 115-133.

²⁰ Fue camarera mayor de la Reina Margarita, esposa de Felipe III.

²¹ COPPEL ARÉIZAGA, Rosario, “Giambologna y los Crucifijos enviados a España”, *Goya*, 301-302, Madrid, 2004, pp. 201-214.

²² ACLM, VI Condesa. Almoneda.

en septiembre de 1608²³. Hemos revisado el inventario de las donaciones que la condesa había mandado dar antes de su muerte y realizado por sus testamentarios después de su fallecimiento y no figuran estas piezas. La mayoría son pinturas, textiles y muebles. A la madre abadesa del convento de las Descalzas una “Anunciada de flores con pedestales” y a su nieta sor María de la Cruz, monja en el mismo convento: una pintura pequeña de la Adoración con viril y moldura de ébano, una iluminación pequeña de Cristo pintada sobre una plancha de marfil y una crucecilla de ébano negro con un Cristo de bulto de coral. Entre las piezas que manda dar a las Clarisas de Monforte hay una pintura de la Virgen con su Hijo en los brazos dando a san Juan una cruz. En cuanto a las pinturas que mandó dar a don Melchor Moscoso, obispo de Segovia, se encuentra la de *Cristo con las insignias de los cuatro evangelistas*, original de Rafael²⁴.

Para concluir, podemos decir que don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, nos ha dejado un legado cultural e histórico que nos permite conocer una parte importante de la cultura italiana. Nuestra historia le debe un reconocimiento a este ilustre monfortino tan poco conocido en su ciudad. Supo establecer un vínculo cultural entre Nápoles y Galicia, o más bien Monforte. El inventario de las obras de arte y de la documentación, que estamos realizando, han cambiado el aspecto del panorama artístico de nuestra ciudad y ponen de relieve la importancia de Monforte como un centro cultural entre los de primer orden en Galicia, no sólo por lo que significó en el pasado, sino lo que representa hoy día.

²³ CABRERA DE CORDOVA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas, principalmente en la Corte, desde el año de 1599 hasta el de 1614*. Biblioteca Nacional de España, mss. 9129, f. 388v.

²⁴ ACLM, VI condesa, Almoneda.



Ilustración 1. Sala del Museo Clarisas de Monforte de Lemos



Ilustración 2. Giambologna. *El Cardenal Rodrigo de Castro*. Iglesia de Nuestra Señora de la Antigua. Monforte de Lemos



Ilustración 3. Guglielmo della Porta. *Crucificado*. Museo de Clarisas de Monforte de Lemos



Ilustración 4. Guglielmo della Porta. *El Santo Entierro*. Museo Clarisas de Monforte de Lemos (izquierda). Cesare Targone. *El Santo Entierro*. "The Walters Art Museum", Baltimore (derecha)

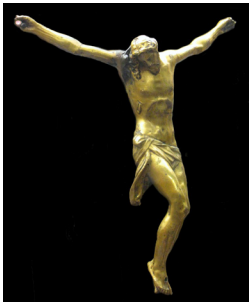


Ilustración 5. Sebastiano (Bastiano) Torrigiani. *Crucificado*. Museo de Clarisas de Monforte de Lemos



Ilustración 6. Detalle de la cruz anterior

HÉRCULES Y ANTEO EN EL MUSEO DE ALBACETE

Rubí Sanz Gamo¹, Museo de Albacete

resanz@jccm.es

1.- La escultura del Museo de Albacete.

En el siglo XIX, sin que sepamos fecha exacta, la Comisión Provincial de Monumentos de Albacete recogió un pequeño grupo escultórico realizado en alabastro². Al parecer fue encontrada en el extremo noreste de la Dehesa del Santo (Alcaraz) - según el erudito local José Marco Hidalgo -, donde pudo ser abandonada, pues en su aspecto actual, además de conservarse parcialmente, tiene zonas desgastadas por rodamiento, golpes, y una tintura parda-terrosa resultado de haber estado enterrada. Entró a formar parte de los fondos del Museo con el nº de inventario 162. Las dimensiones conservadas son 21 cm de altura, 14 cm de anchura, y 10 cm de profundidad.

Joaquín Sánchez Jiménez, primer director del Museo, que reconoció el lugar como un sitio arqueológico, claramente la diferenció de la estatuaria ibérica y de la romana, abogando por una filiación helenística³, pues los hallazgos griegos en la provincia de Albacete aunque escasos no eran raros, y por entonces la arqueología española dirigía una de sus miradas a la influencia helena⁴. Así fue expuesta en las salas del Museo de Albacete hasta 1978,

¹ En diversas ocasiones tuve la oportunidad de conversar con el Profesor José Manuel Cruz Valdovinos, unas al aceptar amablemente venir al Museo de Albacete a impartir conferencias, otra como Presidente que fue de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación en la que tuve el honor de contarme entre sus vocales. El amor y el respeto al patrimonio cultural y a las artes lo ha transmitido a través de las aulas, los foros, las publicaciones, las actitudes, y su familia, siendo dos de sus hijos compañeros en las tareas de los museos. A él pues mi respeto, admiración y gratitud.

² No de mármol como publicó Amador de los Ríos, folio 404 del tomo I del manuscrito conservado en el Centro de Humanidades del CSIC, realizado entre el 31 de marzo de 1911 y el 5 de noviembre de 1912. AMADOR DE LOS RÍOS Y FERNÁNDEZ-VILLALTA, Rodrigo, *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Albacete*, edición facsímil del manuscrito de 1912, introducción de Vicente Carrión Íñiguez y José Sánchez Ferrer, Albacete, IEA, 2005, p. 405. MEDEROS MARTÍN, Alfredo, "Rodrigo Amador de los Ríos, trayectoria profesional y dirección del Museo Arqueológico Nacional (1911-16)", *SPAL* 24, 2015, pp. 183-209, p. 200, relata cómo coincidiendo con su elaboración viajó a Albacete, Murcia, Alicante y Valencia como inspector general de Museos. La rapidez en que fue cumplimentado el encargo se explica porque ya antes había tomado contacto con la provincia de Albacete pues estaba casado con una murciana, Petra Cabezón y Almela, y con anterioridad había publicado el libro *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia, Murcia y Albacete*, Barcelona ed. Daniel Cortezo y Cia, 1889.

³ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Joaquín, "Hallazgos griegos en España. Grupo helenístico del Museo de Albacete", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Albacete, 1930-1931*, nº 3, Albacete, Imprenta Provincial, 1932, pp. 36-38.

⁴ Entre otros GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *Factores que contribuyeron a la helenización de la España prerromana I. Los iberos en la Grecia propia y en el Oriente helenístico*, RAH Publicaciones de la Cátedra y becarios de la Fundación "Conde de Cartagena", Madrid, 1935.

pero fue retirada cuando en esa fecha se inauguró el edificio que constituye su actual sede. En el año 2005 volvió a despertar interés siendo considerada una obra de los siglos XVI o XVII⁵, y más recientemente hemos añadido, en sendas noticias, que debió realizarse en el siglo XVI⁶. Actualmente puede contemplarse en la sala 1 del Museo de Albacete dentro de un contexto expositivo historiográfico.

El grupo, que representa la lucha entre Hércules y Anteo, está incompleto (figura 1 a-d). La imagen de Hércules, de cuerpo musculoso, fue concebida de pie. Su rostro, de formas redondeadas, es expresión de la fuerza realizada, el cráneo está cubierto con la piel de león de Nemea que en parte ondearía al aire, como se desprende de una protuberancia seccionada a la altura del occipital (figura 1 e). De cintura estrecha, los glúteos están parcialmente envueltos por un lienzo cuyo vuelo muestra un reborde en la parte superior (figura 1 e). De las piernas, la izquierda, perdida en su casi totalidad, está en parte oculta por el lienzo del que apenas se aprecian dos pliegues que en vertical caen hacia el suelo; la derecha, conservada hasta la rodilla, está doblada y adelantada por entre las piernas de Anteo, de manera a la vez lo eleva y sostiene. Las manos de Hércules, de largos y finos dedos, aprietan y abrazan la cintura de Anteo hasta alcanzan los tríceps de sus propios brazos, tal fue el modo de ahogar al gigante.

La cabeza de Anteo está ladeada hacia atrás, sus cabellos ondulados enmarcan un rostro lleno de patetismo, su boca es la mueca de un grito agónico. Elevado del suelo, tensa los músculos, parte del torso está enfrentado y pegado al de Hércules que, al aprisionarlo por la cintura, le provoca un movimiento convulso y en un gesto de dolor lo lanza hacia atrás para tratar de respirar. Levanta los brazos al aire y, aunque faltan por debajo de los hombros, la mano derecha se conserva sobre la cabeza de Hércules, tratando de apartarla bruscamente. Ha perdido las piernas por debajo de las rodillas, dobla la izquierda y aparentemente cae la derecha casi en línea recta.

2.- La difusión de un episodio mítico moralizante.

A Hércules, héroe griego por excelencia, le fueron encomendadas misiones que, además de redimirlo de sus anteriores episodios vitales, reflejaran las bondades de la civilización griega frente a otras culturas y, sobre todo, el triunfo del mundo ordenado y racional frente al desordenado, irracional y monstruoso que representan gigantes, hidras, y otros seres⁷. El

⁵ GÓMEZ HERNANZ, Juan, y PÉREZ-JUANA DEL CASAL, Ignacio Saúl, *El Quijote a través de la Arqueología. Ficción y realidad en el siglo de oro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2005, p.153.

⁶ SANZ GAMO, Rubí, “¿Sabes quién soy? Hércules y Anteo. Ecos de la antigüedad clásica en el siglo XVI”, diario *La Tribuna de Albacete*. Albacete 21/04/2012, p. 19; SANZ GAMO, Rubí, “El pasaje de Hércules y Anteo en una escultura encontrada en Alcaraz”, en *Alcaraz y su alfoz. El testimonio del tiempo. Medio natural, historia y patrimonio cultural*, Albacete, 2015, pp. 325-330, donde adelantamos algunas cuestiones expuestas en este artículo.

⁷ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Francisco, “Esfuerzo y superación: los doce trabajos de Heracles y la perspectiva heroica de la vida en Grecia arcaica”, *Baetica*. Estudios de Arte, Geografía e Historia, nº 28, 2006, pp. 259-272, p. 260.

pasaje de la escultura alabastrina es aquel en el que venció al poderoso y cruel gigante Anteo, hijo de Gea de la que recibía fuerza sobrehumana cada vez que tocaba tierra, cuyo relato había sido recogido por los autores griegos⁸ y romanos⁹. Modelo de virtud, la leyenda lo unió al prestigio, siendo ejemplo a seguir en los relatos de caballería medieval que fueron alentados por mecenas y moralistas de la iglesia¹⁰. Tal fue su hábito, que Ximénez de Rada vinculó el origen de los reyes hispanos al mito, al de Hércules y al rey epónimo Hispan¹¹, y no es casual que en la corona atribuida a Sancho IV (Catedral de Toledo)¹², uno de los camafeos que la ornan representa a Onfale, esposa de Hércules. A él aluden algunas de las miniaturas de la *Estoria de España* o *Primera Crónica General de España*¹³, y fue objeto de descripciones como las de Coluccio Salutati (*De laboribus Herculis*, 1383-1391) y Pietro Andrea Deibassi (*Le fatiche di Ercole*, 1420)¹⁴.

Influente en los círculos eruditos de su época fue la obra de Enrique de Villena *Los Doze trabajos de Hércules* (1417)¹⁵ con un trasfondo moral que, para A. Ávila, en la interpretación del pasaje que ahora tratamos siguió los *Mythologianum libri* de Fulgencio: Hércules representa la virtud y Anteo la lujuria¹⁶. Hubo ediciones de otros autores resaltando las hazañas del héroe, como las de la obra de Pomponio Mela impresas en Valencia en 1482, en Salamanca en 1498 y en 1574 (debida al Brocense)¹⁷. Todas tuvieron por destinatarios bachilleres, erudi-

⁸ Entre otros pueden consultarse HESÍODO, *Teogonía*, ed. A. y M^a A. Martín Sánchez, Madrid, Alianza Editorial, 1998, recogido por BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María, "Gerión y otros mitos griegos en Occidente", *Gerión* n^o 1, 1983, pp. 21-38, p. 28. De Mela la *Chorographia* 1.5.25; 3.10.107, en LÓPEZ PARDO, Fernando, "Tingentera, Tingi, y el mito de Anteo", *Mayurga* n^o 30, 2005, pp. 565-576.

⁹ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María, "Mitos griegos en Lixus (Mauritania Tingitana). Los bronce de Hércules en lucha con Anteo, y Teseo con el Minotauro", *Anuario de estudios atlánticos* n^o 54, Homenaje a Antonio Romeu de Armas, tomo 2, 2008, p. 169-194.

¹⁰ PANDIELLO FERNÁNDEZ, María, "Hércules", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, n^o 8, 2012, pp. 67-78 [consulta 10 diciembre 2017].

¹¹ CABALLERO LÓPEZ, José Antonio, "Anno de Viterbo y la Historiografía española del siglo XVI", *Humanismo y tradición clásica en España y América*, 2002, pp. 101-120, p. 104-105, en <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/> [consulta 10 diciembre 2017].

¹² BANGO TORVISO, I. G., "La llamada corona de Sancho IV y los emblemas de poder real", *Alcanate, Revista de Estudios Alfonsíes* IX, 2014-2015, pp. 261-283.

¹³ CORZO SÁNCHEZ, Ramón, "Hércules heráldico", *Laboratorio de Arte* n^o 18, 2005, pp. 25-42.

¹⁴ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, "Iconografía de la "Sala Nova" del Palau de la Generalitat Valenciana: Nuevas aportaciones", *Goya, Revista de Arte* n^o 246, 1995, pp. 322-327, p. 34.

¹⁵ Reeditado por Antonio Centenere en 1483, y en Burgos en 1499 donde un grabado con la lucha entre Hércules y Anteo está muy lejos de la imagen del Museo de Albacete. En internet puede consultarse en www.cervantesvirtual.com/obra/los-doce-trabajos-de-hercules--2, también se encuentra información en parnaseo.uv.es/Lemir/textos/Hercules/Villena_Hercules.htm.

¹⁶ ÁVILA PADRÓN, Ana, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993, pág. 170. Recuerda que los trabajos de Hércules gozaron de una gran acogida a través de la difusión de repertorios como las plaquetas de Moderno, los grabados de Marcantonio Raimondi, etc.

¹⁷ GUZMÁN ARIAS, Carmen, "El Brocense, editor de Pomponio Mela", *Estudios románicos* n^o 4, 1989, pp. 557-561.

tos, cleros, y nobles que gustaban de los libros y a veces del coleccionismo de objetos, y que constituían los ambientes cultos de la época. Deseaban recuperar modelos antiguos, miraban y se inspiraban en los nuevos descubrimientos habidos en la península itálica¹⁸ que arribaban a través de las ciudades portuarias - especialmente de Valencia¹⁹ -, de la mano de prelados y de mecenas como los Mendoza²⁰, y también gracias a los artistas que trabajaron en Italia como Pedro Berruguete²¹ y Gaspar Becerra, ambos seducidos por expresividad de Miguel Ángel²².

La intención moralizante y heroica de las hazañas de Hércules fue vinculada a la exaltación de las virtudes del poderoso e incorporadas al aparato propagandístico de Carlos V²³, por ejemplo la obra que le dedicó el sevillano Juan de Mal Lara *Hércules animoso* (1549-ca. 1565), comparando los trabajos de Hércules con las hazañas imperiales²⁴. Pero también en imágenes como las transmitidas a través de la decoración del Palacio del emperador en Granada. Las alusiones al héroe heleno se hallan en otras obras religiosas y civiles vinculadas a la nobleza o a ricos propietarios. Por ejemplo en el sevillano Paseo de la Alameda, en el palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real), en la Universidad de Oñate en cuyos pedestales de los estribos los pasajes de Hércules se interpretaron como mero ornamento²⁵, o en la Sala Nova del Palau de la Generalitat de Valencia en los relieves de Gaspar Gregori de 1563²⁶.

¹⁸ Los hallazgos arqueológicos habidos en Roma, consecuencia de una intensa actividad edilicia y urbana, aumentaron la afición por el coleccionismo y el modelo a lo antiguo, ejemplo es el magnífico retrato de Andrea Odoni realizado por Lorenzo Lotto en 1524 (Real Colección, Inglaterra) donde se representa entre mármoles antiguos, uno con la lucha de Hércules y Anteo.

¹⁹ ARCINIEGA GARCÍA, Luís, "El Mediterráneo como soporte de intercambios culturales", en *El Comercio y el Mediterráneo: Valencia y la cultura del mar*, Valencia, Conselleria d'Infraestructures i Transport, 2006, pp. 39-67.

²⁰ SERRANO ESTRELLA, Felipe, "Las relaciones artísticas entre España e Italia a través de los cabildos catedralicios en la Edad Moderna", en *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Rosario Camacho Martínez, Eduardo Asenjo Rubio y Belén Calderón Roca (coordinadores y editores), Málaga, Universidad de Málaga, 2011, pp. 343-368, p. 351.

²¹ REDONDO CANTERA, María José, "El arte de la Roma antigua y moderna en la obra de Alonso Berruguete", *Roma qvante fuit ipsa rovina docet, Nicole Dacos in memoriam*, Jesús Palomero Páramo (ed.), Huelva, Publicaciones UHU, 2016, pp. 13-52.

²² Martín González en 1990 señaló la fascinación que despertó el descubrimiento del Laocoonte, que podía verse en los jardines del Belvedere, del que algunos artistas tomaron la que se llamó línea "serpentinata", y cuya influencia se intensificó a partir de la segunda mitad del siglo XVI gracias a la difusión de pequeños bronce, en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "El Laocoonte y la escultura española", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* tomo 56, 1990, pp. 459-469.

²³ ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, "Atlas-Hércules. Metáfora del poder y gobierno de los Austrias", *Emblemática transcidente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, coord. Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López, 2011, pp. 785-797.

²⁴ ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, "Una enciclopedia erudita desconocida del siglo XVI: la Tabla del *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara", *AISO. Actas VI*, 2002, pp. 737-750 [consulta 5/10/2017], https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_060.pdf.

²⁵ LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, "Representaciones de Hércules en obras religiosas del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* tomo 46, 1980, pp. 293-308: p.299.

²⁶ ALDANA, "Iconografía...", p. 30 lám. 4.

Por la mayor proximidad geográfica al sureste de la Meseta y a las tierras alcaraceñas, el mito, con la misma intención de exaltación personal, se encuentra en los programas iconográficos de los castillos de Vélez Blanco (Almería) y de La Calahorra (Granada)²⁷. Para Ramón Corzo, en los relieves de La Calahorra se utilizaron como modelo los dibujos del *Codex Escorialensis* que don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza debió adquirir en Italia²⁸. Y para trabajar en el castillo de Vélez Blanco (1506-1511) don Pedro Fajardo Chacón trajo italianos del norte: Egidio de Gandria de la Verda, Giovanni de Gandria, Baldosare de Gandria de Pedracis, Pietro Antonio da Curto de Carona, Martín Milanés, y Francisco Florentín²⁹. Más cercano a Alcaraz, a 126 km se encuentra Úbeda, en cuya portada de la iglesia de El Salvador el abatido Anteo yace ante un Heracles con piel y clava³⁰, esculturas que han sido vinculadas con la intervención de Jamete en el templo³¹.

3.- Los modelos iconográficos de Hércules y Anteo.

Las representaciones antiguas de la lucha entre Hércules y Anteo fueron relativamente frecuentes. Por la posición de los cuerpos de ambos contendientes es posible diferenciar distintos modelos: uno lo ofrecen las cerámicas griegas cuya superficie a decorar – el cuerpo de las vasijas – motiva que las imágenes de ambos contendientes se adapten al marco, en posiciones a veces muy difíciles, donde Anteo está en contacto con el suelo en un momento de la lucha, no en el fin del combate. Citemos la cratera del 515-510 a. C. firmada por Eufronio (Museo del Louvre); sendas ánforas del siglo VI a.C. (Museo Nazionale G.A. Sanna

²⁷ CORZO, R., “Iconografía de los “triumfos” de Hércules en los frisos de Vélez Blanco”, en *Laboratorio de Arte* Vol. 24, 2012, 113-136, figuras 7 a, 8 a y 8 b, ha hecho hincapié en la derivación iconográfica de la plaqueta de Moderno de circa 1490 y la del Maestro de las Hazañas de circa 1500, así como del grabado de Valvassori de hacia 1506-1510. Para la Calahorra ver CORZO, R., “Sobre las Fuentes Iconográficas Utilizadas Por Michele Carlone en el Castillo de la Calahorra. La Catedral de Como y el “Codex Escorialensis”, en *Temas de estética y arte* Vol. 22, 2008, 57-92. De un año antes GALERA ANDREU, Pedro Antonio, “Modelos italianos de ornamentación en el primer renacimiento en Andalucía oriental”, en *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Rosario Camacho Martínez, Eduardo Asenjo Rubio y Belén Calderón Roca (coordinadores y editores), Málaga, Universidad de Málaga, 2011, pp. 411- 443.

²⁸ CORZO SÁNCHEZ, Ramón, “Imágenes renacentistas españolas de “Hércules en reposo”, *Laboratorio de Arte* nº 17, 2004, pp. 39-72, p. 42.

²⁹ NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar, “Lujo, ostentación y poder. A propósito de la casa marquesal de los Vélez”, en *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Rosario Camacho Martínez, Eduardo Asenjo Rubio y Belén Calderón Roca (coordinadores y editores) Universidad de Málaga, 2011, pp. 65-91, p. 74. RAGGIO, Olga, 1990, “El patio de Vélez Blanco, un monumento señero del Renacimiento”, *Revista Velezana*, Ayuntamiento de Vélez Rubio, p. 246 y 257 ss., disponible el 5 de enero de 2018 en [https://digitum.um.es/...](https://digitum.um.es/)

³⁰ SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, “Interpretación iconológica de El Salvador de Úbeda”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 43, 1977, pp. 189-206, p. 195. Agradezco a L. G. García-Sauco Beléndez la referencia a la representación escultórica.

³¹ LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, “Representaciones de Hércules... 1980, p.299.

di Sassari), u otra de figuras negras del año 490-480 a.C. (Museo de Arte de Tampa) donde Anteo está recostado mientras Hércules se arquea sobre él tratando de vencerlo. Otro modelo antiguo los presenta de pie en el momento final en el que Anteo, que da la espalda a Hércules, es elevado del suelo y asfixiado. Es el caso de una moneda de plata del siglo III a.C. acuñada en Tarento³², del grupo de mármol de hacia el 200-100 a.C. (Museo Civico Castello Ursino de Catania), de uno de los relieves del anfiteatro romano de Capua, del siglo II d.C. (Museo dei Gladiatori), etc.³³. Es también el modelo que muestra la copia romana del Palacio Pitti, de un original helenístico.

Además de contener un carácter moralizante, la escena ofrecía importantes posibilidades plásticas, de ahí que fuera muy repetida desde finales del Quattrocento, durante los siglos XVI y XVII, e incluso posteriores. A veces el pintor, dibujante o grabador trazó difíciles escorzos: como el de Anteo en una obra de Lucas Cranach de hacia 1520-1530 (Galería de arte Compton Verney, Warwick); o en un grabado atribuido a Hans Brosamer de hacia 1540 donde Hércules lo sostiene boca abajo (Museo Británico). En otras interpretaciones del mito Anteo se posa de alguna manera sobre el suelo, por ejemplo en un cuadro de Cesare Fracanzano de 1637 (Museo del Prado) con un esquema en X; también la versión de Noël Coypel (Palacio de Bellas Artes de Lille) donde el gigante está recostado sobre el suelo; o el de Cornelis Cort (hacia 1563), inspirado en las pinturas de Frans Floris, en el que el hijo de Gea trata de apartar a Hércules por la cabeza, y una anciana exhausta (la tierra) está reclinada en la base de un árbol. El motivo alegórico tuvo otros soportes, tal el plato de cerámica (1520) pintado por Giorgio Andreoli con la lucha ante la boca de una cueva (Museo Civico de Gubbio).

Pero la mayoría de los artistas que abordaron el pasaje lo hicieron siguiendo dos modelos básicos: uno procedente del mundo antiguo muestra al gigante dando la espalda al héroe, el otro los presenta enfrentados entre sí, como en el ejemplar del Museo de Albacete. El primero tiene como versiones un dibujo de Luca Signorelli con ambos contendientes desnudos, donde Anteo trata de apartar la cabeza de Hércules con la mano derecha (Biblioteca Real de Windsor) (figura 2 a). Algo posteriores son los grabados que a partir de Rafael realizaron otros autores, ambientado la escena en un paisaje con un templo dórico en ruinas (ejemplares conservados en varios museos, por ejemplo el Getty, Fine Arts de San Francisco, o el Metmuseum) (figura 2 b). En otro grabado, Hans Sebald Beham presentó la escena ante un paisaje rocoso (ca. 1545)³⁴, modelo para la interpretación de Zurbarán (1634, Museo del Prado)³⁵. Entre otras obras posteriores pueden recordarse las de El Guercino de ca. 1630 (Rijksmuseum), y de Tiépolo de la colección Robert Lehman.

³² Otras acuñaciones fueron la de Alejandría con Antonino Pío en el anverso, de Caracalla un AE de Tarsus y otro de Heracleia Pontica.

³³ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ José María, "Mitos griegos en Lixus... p. 184-185

³⁴ Ejemplar conservado en Strasbourg, Gabinete de estampas y dibujos.

³⁵ Existen diversos ejemplares, por ejemplo el del Museo Británico, en el Rijksmuseum, en el County Museum of Art de los Ángeles, etc. Sobre el tema VELDE, Carl van de, "The Labours of Hercules, a lost Series of Paintings by Frans Floris", *Burlington Magazin* 107, 1965, pp. 111-123.

En el segundo modelo, al que responde la escultura del Museo de Albacete, están afrontados, Hércules junta sus brazos estrechando la cintura de Anteo, a la vez que lo eleva del suelo. Estas posturas son las representadas en un grutesco de la puerta de la mandorla de la catedral de Florencia (ca. 1395-1400), atribuido a Piero de Giovanni Tedesco³⁶, versión que conocía el florentino Antonio del Pollaiuolo, quien en 1460 abordó el tema por vez primera en una pequeña tabla (Museo de Los Uffizi), en la que Hércules aprieta con su cabeza el torso del gigante mientras lo abraza por la cintura, y Anteo, con una mano sobre el brazo del héroe y otra sobre su cabeza, lanza torso y rostro hacia atrás (figura 3, a)³⁷. Una década después realizó el pequeño bronce del Museo del Bargello³⁸ (figura 3, b), donde un Hércules joven e imberbe cubre la cintura con la piel del león, que cae hasta el suelo sirviendo de soporte para estabilizar la escultura caracterizada por el movimiento: su cuerpo se curva flexionando las rodillas y doblando el torso hacia atrás para recibir y sujetar el peso de Anteo al que agarra por la cintura con los dos brazos. El gigante, joven, imberbe y también desnudo, lanza las piernas al aire, el tronco y la cabeza dirigen su movimiento hacia atrás, el rostro muestra un grito mudo, y con ambos brazos trata de zafarse posando el derecho sobre el izquierdo de Hércules, y la mano izquierda sobre su cabeza para tratar de apartarla de sí.

También del último tercio del siglo XV son los frescos con la serie de los Trabajos de Hércules del romano Palacio Venezia³⁹ (1471-1472), y de 1488-1489 las placas de bronce de Galeazzo Mondella (Moderno) que fueron muy difundidas en sus distintas versiones, donde un Hércules barbado, cubierto con la piel en hombros y cabeza, adelanta la pierna derecha que se cruza con la izquierda de un Anteo quien extendiendo los brazos, lanza torso y cabeza hacia atrás⁴⁰. Andrea Mantegna abordó el tema⁴¹ mostrando de frente a un Hércules barbado y musculoso, con los hombros cubiertos con una clámide que ondea al viento, apretando con su testa el torso de Anteo al que rodea la cintura con el brazo izquierdo, mientras con el derecho tira hacia sí de la cabeza del gigante que, también desnudo, da la espalda al espectador y, estando en vilo con ambas piernas abiertas, con el brazo izquierdo trata de apartar

³⁶ SIMONS, Patricia, "Hercules in Italian Renaissance art: masculine labour and homoerotic libido", *Art History* vol. 31, nº 5, pp 632-664, p. 639, fig. 3. [Disponible el 7 de enero de 2018 en <https://pdfs.semanticscholar.org/5c6f/...pdf>].

³⁷ Una versión de la obra fue grabada por Cristofano Robetta (Museo Británico), en 1500-1520, puede consultarse en línea en http://britishmuseum.org/research/collection_online/.

³⁸ SIMONS, Patricia, "Hercules in Italian Renaissance art...", p. 641-643, figura 5.

³⁹ <http://museopalazzovenetia.beniculturali.it/>

⁴⁰ ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Presencia de Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas en la catedral de Pamplona a través del grabado y de la copia", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* nº 1, Ejemplar dedicado a *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M^a Omeñaca*, coord. Ricardo Fernández García y Concepción García Gainza, 2006, pp. 167-188, p. 168-169 [consulta el 7/01/2018] en <http://dadun.unav.edu/bitstream.../>. Una imagen en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hercules_and_Antaeus, [consulta 12/12/2017]. Difieren los fondos de las placas: basas y pilastras en ruinas ornadas con grutescos, o basas y pilares desornamentados cubiertos con arcos, como en el ejemplar del Museo Bode.

⁴¹ SIMONS, Patricia, "Hercules in Italian... p. 647-648.

a Hércules (Museo Británico⁴²). Hacia el 1500 Mantegna dibujó “el otro lado del espejo” en una versión en la que Hércules está desnudo y de espaldas, y Anteo, que muestra su rostro, intenta apartar a Hércules posando la mano sobre su cabeza⁴³.

Estas interpretaciones formales del mito fueron precedentes para uno de los relieves del castillo de Vélez Blanco donde la lucha de Hércules y Anteo, así como el resto de la iconografía, se han relacionado con las estampas grabadas por el Guadagnino⁴⁴ (realizados hacia 1508-1515, conservados en el Museo de Artes Decorativas de París). En el relieve Hércules sostiene en vilo a Anteo, al que oprime el pecho con su cabeza y abraza por la cintura, a la vez dobla la pierna derecha para ayudar a elevar y sostener al gigante, que tiene ambas piernas flexionadas y levantadas del suelo, lanza el torso hacia atrás para tratar de librarse de la opresión de Hércules, y eleva la cabeza reflejando el dolor en el rostro, a la par extiende brazos y manos (se conserva la derecha)⁴⁵. Siguiendo el mismo modelo, desde otro ángulo de visión pero con las mismas posturas, la escena está representada en uno de los relieves del Patio de la Infanta del Palacio Zaporta de Zaragoza, de cronología posterior⁴⁶.

El tema fue muy repetido durante el primer tercio del siglo XVI, y en general durante toda la centuria. Lo abordó Miguel Ángel como parte de un *studio* de los años 1525-1528 (Museo Ashmolean, Oxford), lo dibujaron Aspertini Amico (Museo de los Uffizi) y Luca Cambiaso en 1540-1585 (Gabinete de dibujo y estampas, Museo de los Uffizi); lo grabó Agostino Veneziano hacia 1533-1536 (Museo Británico). En escultura destaca el proyecto de Nicolo Triboldo de 1538-1541 para la Villa di Castello de Florencia, que en 1559-1560 resolvió B. Ammannati⁴⁷; también Giambologna (Museo degli Argenti de Florencia) repitió la actitud del cuerpo de Anteo en el grupo del Rapto de las Sabinas de la Loggia dei Lanzi (Plaza de la Signoria Florencia). Fuera de Italia, el tema se encuentra en un tapiz de Willem Dermoyen (circa 1528) conservado en el Palacio Real de Madrid; hacia 1530 en la obra citada de Lucas Cranach el Viejo (colección privada), y en las versiones de Hans Baldung (en el Gabinete de estampas de Estrasburgo, o en Viena); en los grabados de 1529 de Heinrich Aldegrever

⁴² Más información en http://www.britishmuseum.org/research/collection_online. Versiones debidas a seguidores están repartidas en distintos museos, por ejemplo la Galería Nacional de Arte de Washington, el Gabinete de dibujo y estampas de la Galería de los Uffizi, o el Rijksmuseum.

⁴³ Información en http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_tavola=1037 [disponible el 7 de enero de 2018].

⁴⁴ NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar, “Lujo, ostentación y poder. p. 73ss., señala la relación con las estampas grabadas por Zoan Andrea Vavassori o Valvassore (el *Guadagnino*), aunque parece que la fecha de actividad del grabador debió ser posterior según *CERL Thesaurus accessing the record of Europe’s printed heritage*, disponible en <https://thesaurus.cerl.org/record/cni00022006> [consulta 10/03/2018].

⁴⁵ Un estudio de los relieves en BLANC, Monique: “Les Frises oubliées de Vélez Blanco”, *Revue d’Art* n° 116, París, 1997, pp. 9-16.

⁴⁶ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *El Palacio de Zaporta y Patio de la Infanta*. Musea Nostra. Ibercaja. Colección monumentos y museos. Zaragoza, Ludion S. A., 1995.

⁴⁷ WALDMAN, Louis Alexander, *A drawing by Tribolo for Montorsoli’s lost Hercules and Antaeus at Castello*, in *Bulletin du Musée Hongrois des beaux-arts*, CV (2006 [2008]), pp. 93-100, en https://www.academia.edu/32032068/_A_Drawing_by_Tribolo_for_Montorsoli_s_Lost_Hercules_and_Antaeus_for_the_Medici_Villa_at_Castello.

(Museo Británico)⁴⁸; o en el grupo de Willen van Tetrode (Museo Británico) realizado entre 1562-1567 a partir de un dibujo de Giambologna.

En siglos posteriores el tema fue tratado con mayor teatralidad, con ejemplos en la escultura de Stefano Maderno⁴⁹ repitiendo el modelo más difundido en el que Anteo lanza hacia atrás cuerpo y cabeza a la par que con una mano trata de apartar la cabeza de Hércules. Entre otras versiones pueden citarse las de Rubens (c. 1625-1630) y Poussin (estampa del Museo de Bellas Artes de Nancy).

4.- Hércules y Anteo en Alcaraz.

La escultura del Museo de Albacete pertenece al modelo originario en la Florencia de finales del siglo XV, difundido por distintos artistas a lo largo del siglo XVI. Los pormenores la acercan a imágenes concretas, pues al igual que en la pintura de Pollaiuolo y en la escultura de la Villa di Castello, la cabeza de Hércules está girada y aprieta el torso de Anteo a la altura del pecho. El cruce de piernas, con las rodillas flexionadas (la izquierda de Anteo y la derecha de Hércules), refleja las posturas recogidas en los dibujos de Miguel Ángel, Aspertini Amico, o el de S. Adamo (1560-1565)⁵⁰, variando las posiciones de las cabezas en el grabado de Heinrich Aldegrever 1529 (Fine Arts Museum de San Francisco). El escultor del alabastro del Museo de Albacete de los diseños de Miguel Ángel tomó, directa o indirectamente, la anatomía de los cuerpos musculosos y retorcidos que esculpió en el relieve de la *Centauromaquia* de 1490-1492 (Casa Buonarroti, Florencia), que dibujó en el cartón con la *Batalla de Cascina* (1505-1506), que repitió en sus muchos estudios del desnudo masculino, y que se refleja con toda la fuerza en obras como el grupo *Hércules y Caco* de 1525 (Plaza de la Signoria, Florencia). La teatralidad con que es presentado, con precedentes en los modelos clásicos (Laocoonte, Apolo del Belvedere), anima las escenas mitológicas del Camerino de alabastro de Alfonso I d'Este (1508-11), que Antonio Lombardo concibió como recuerdo del Laocoonte⁵¹ hallado en 1506 en el Esquilino.

En España, los modelos que rememoran la nueva escultura nacida del descubrimiento de la antigüedad clásica tuvieron como referencia a Berruguete, al que cita Vasari

⁴⁸ También en la Galería Nacional de Arte de Washington, en el Gabinete de Estampas y dibujos de Estrasburgo y Metmuseum, ambos de 1550.

⁴⁹ En las versiones conservadas en el Royal Scottish Museum de Edimburgo, el Castello Sforzesco (Milán) y en la Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro de Venecia, publicados por DE GRASSI, Massimo, "Molti dei suoi modelli sono gittati di metallo per servizio di varij personaggi": Ercole e Anteo di Stefano Maderno", *Arte in Friuli, Arte a Trieste* n° 26, 2007, pp. 75-84, en <http://www.artericerca.com/...> [consulta el 12 de marzo de 2018].

⁵⁰ Civico Archivio Fotografico de Milán, <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0080-01899/>

⁵¹ CERIANA, Matteo (editor), *Il camerino di alabastro: Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, Milán, Silvana Editoriale, 2004. Sobre la inspiración del Laocoonte en el relieve de la Fragua de Vulcano ver HOCHMANN, Michel « Laocoon à Venise », *Revue germanique internationale* [En ligne], 19, 2003, pp. 91-103, puesto en línea el 22 de septiembre de 2011, consulta 2/03/2018. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/940>; DOI : 10.4000/rgi.940

entre los concursantes a hacer una copia del Laocoonte⁵², y a sus discípulos⁵³ que al igual que quienes más habitualmente trabajaron el alabastro, Damián Forment y su taller, realizaron encargos de temática religiosa, siendo excepcionales las figuras míticas usadas con fines moralizantes, aunque hubo excepciones como el sepulcro del virrey don Juan de Lanuza realizado en 1535 por Forment⁵⁴.

No tenemos dato alguno para vincular la escultura del Museo de Albacete con algún taller. El alabastro es muy fino, sin vetas ni manchas (excepto las provocadas por rodamiento y ocultación), lo que podría aproximar su origen con alguna cantera cuya materia prima fuera lo más parecida al mármol, como la de Gelsa⁵⁵, pero a falta de analítica cualquier atribución no deja de ser especulativa. La talla es correcta en proporciones, y las posiciones de los cuerpos parecen indicar que su autor estudió el equilibrio de volúmenes, y los contrapesos que fueron difíciles pues la pierna derecha de Hércules, al estar doblada, no apoyaría en el suelo sino en algún elemento, quizás paisajístico (una roca en el boceto de Triboldo⁵⁶), y para ayudar a sostener la escultura precisaría de la caída del lienzo que lo cubre parcialmente. Algunos detalles anatómicos están desdibujados, en unos casos por rodamiento de la escultura (apreciable en los rostros), en otros hay descuidos en los acabados como los dedos de las manos de Hércules y de Anteo, poco diferenciados de la zona del cuerpo donde se posan (brazos y cabeza de Hércules), o en otros casos están mal resueltos, como la representación del esternón y las costillas de Anteo. En la pequeña escultura de Alcaraz el patetismo del rostro de Anteo recuerda al del personaje que sufre martirio en un relieve de alabastro, anónimo (1520-1530), tenido como de un taller veneciano (Museo del Prado)⁵⁷ (figura 4).

⁵² GARCÍA GAINZA, María Concepción, "Alonso Berruguete y la antigüedad", *Boletín del Museo Nacional de Escultura* nº 6, 2002, pp. 15-22, p. 15; REDONDO CANTERA, María José, "El arte de la Roma antigua y moderna en la obra de Alonso Berruguete", *Roma quante foit ipsa rovina docet, Nicole Dacos in memoriam*, Jesús Palomero Páramo (ed.), Publicaciones UHU, Huelva, 2016, pp. 13-52, p. 26.

⁵³ MARTÍNEZ BURGOS, Palma, "Mujeres de piedra. Mecenazgo funerario y modelos italianos en el panteón de hombres ilustres de Toledo", *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, coord. Rosario Camacho, Eduardo Asenio, y Belén Calderón, Málaga, pp. 187-208, p. 203-204.

⁵⁴ Fue publicado, entre otros autores, por MIÑANA RODRIGO, M^a Luisa; SARRIA ABADIA, Fernando; SERRANO GRACIA, Raquel; CALVO ESTEBAN, Rosalía, y HERNANSANZ MERLO, Ángel, "Sepulcro de Don Juan de Lanuza, Virrey de Aragón en la iglesia del castillo de Alcañiz", *Seminario de Arte Aragonés* nº 44, 1990, pp. 297-321.

⁵⁵ ORTÍ IGLESIAS, Montserrat, "El alabastro en la Edad Media y la Edad Moderna. El caso de Sarra (Tarragona)", *De Re Metallica*, 5, 2005 pp. 45-61: 46 ss.; CANTOS MARTÍNEZ, Olga, y CRIADO MAINAR, Jesús, "El alabastro, un mineral singular. Reflexiones sobre su uso en las artes plásticas y la construcción", *De las Artes*, pp. 257-268.

⁵⁶ WALDMAN, Louis Alexander, *A drawing by Tribolo...*, Museum of Fine Arts de Budapest.

⁵⁷ Agradezco a la Dra. Leticia Azcue y al Área de Escultura del Museo del Prado la colaboración prestada y la información sobre el relieve que procede de la colección real. Formó parte de la exposición *La belleza encerrada. De Fra Angelico a Fortuny* (2013), puede consultarse la ficha correspondiente a la obra en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/escena-de-martirio/>.

Además de esas apreciaciones, las posturas de ambos contendientes sugieren el acuerdo inmediato de los relieves de Vélez Blanco y del palacio Zaporta, y especialmente de la escultura de Bartolomeo Ammannati de Florencia, con matizaciones en la posición de las piernas y vestiduras de Hércules, su ejecución en 1559 sería la fecha *post quem* para el grupo del Museo de Albacete.

En la Dehesa del Santo, apuntada como lugar del hallazgo, en el siglo XX apenas quedaban en pie los muros de una antigua casa de merced cuya licencia concedió Ximénez de Rada en 1239 «*en los santos que se descubrieron en Alcaraz el Viejo*», alusión a personas de vida santa en época visigoda enterradas junto a edificios de culto (Gamó, 1998; Simón, 2011)⁵⁸. La escultura se entiende mejor en el contexto intelectual de la ciudad de Alcaraz en el siglo XVI, el de su esplendor, cuando concitaba una serie de circunstancias favorables: la riqueza que generaba su amplio término municipal con buenos recursos madereros y salinos⁵⁹, una buena cabaña ganadera que surtía los telares de la floreciente industria de fabricación de alfombras, y una excelente situación geográfica en el camino interior entre Levante y Andalucía, pues el sector del suroeste de la provincia de Albacete estaba históricamente relacionado con los paisajes giennenses, donde se desarrolló parte de la actividad del alcaraceño Andrés de Vandelvira⁶⁰. La cercana ciudad de Jaén estaba en pleno desarrollo, ahí llegaron nuevas influencias, muchas veces de la mano de prelados que habían viajado a Italia⁶¹. También en Úbeda, en el camino entre Jaén y Alcaraz, de la mano de la familia de Los Cobos fueron realizadas importantes construcciones donde las imágenes de Hércules son frecuentes⁶².

⁵⁸ GAMO PARRAS, BLANCA, *La antigüedad tardía en la provincia de Albacete*, Albacete, IEA, 1998. SIMÓN GARCÍA, José Luís, y SEGURA HERRERO, Gabriel, “El poblamiento tardoantiguo y emiral en la Sierra de Alcaraz (Albacete)”, *Mozárabes. Identidad y continuidad de su historia, Antig. crist. (Murcia)* XXVIII, 2011, pp. 327-353, p. 334. En 1391 se estableció la cofradía de San Pedro Mártir en la Peña del Santo de “Alcaraz el Viejo”, en PRETEL MARÍN, Aurelio, *Conquista y primeros intentos de repoblación del territorio albacetense (del periodo islámico a la crisis del siglo XIII)*, Albacete, IEA, 1986: 127, ídem *Los judeo-conversos de Alcaraz entre los siglos XV y XVII: Llerenas y Barreras, Alvarez y toledos, Vandelviras, Sabucos y parejas ante la inquisición*, Albacete, Asociación Cultural Alcaraz Siglo XXI, 2017, p. 13 nota 16.

⁵⁹ CANO VALERO, José, “El siglo de las águilas alcaraceñas”, *Al-Basit* n° 22, 1987, pp. 11-42: 13, sintetizó hace años un panorama de la ciudad en el siglo XVI en el que progresivamente las villas y aldeas de su amplio territorio alcanzaron la autonomía: en 1537 Peñas de San Pedro, en 1538 El Bonillo, en 1548 Munera, en 1553 Lezuza, en 1564 Barrax, en 1565 Villanueva de la Fuente, en 1566 Ayna, y en 1573 Bogarra.

⁶⁰ PRETEL MARÍN, Aurelio, *La huella en Alcaraz de Andrés de Vandelvira*, Albacete, IEA, 2006, p. 17.

⁶¹ SERRANO ESTRELLA, F., *Las relaciones artísticas entre España e Italia a través de los cabildos catedráticos en la Edad Moderna en Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Rosario Camacho Martínez, Eduardo Asenjo Rubio y Belén Calderón Roca (coordinadores y editores) Universidad de Málaga, 2011, 343-368, p. 344 y 351. MORA, Gloria, “La escultura clásica y los estudios sobre la Antigüedad en España en el siglo XVI. Colecciones, tratados y libros de diseños”, *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Actas del Simposio, 21 y 22 de mayo de 2001, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 115-141, en p. 126 refiere que el giennense Diego Villarta escribió un tratado de escultura antigua.

⁶² MONTES BARDO, Joaquín, “Alegoría y mitología en Úbeda y Baeza durante el Renacimiento”, *Laboratorio de Arte* 10, 1997, pp. 139-163, en la Capillas del Camarero Vago, del deán Ortega, palacio de Escalante, o la capilla dorada.

Alcaraz a comienzos de ese siglo XVI inauguró una nueva estructura urbana en torno a la Plaza Mayor, cuya construcción fue pareja al paulatino abandono de la parte más alta. En ese nuevo espacio la naciente arquitectura renacentista se hacía presente ya desde 1510, fecha en la que se trabajaba en la iglesia de la Trinidad, en 1518-1527 tuvo lugar el empedrado de la plaza⁶³, en 1530 Vandelvira estaba al frente de la nueva casa consistorial y su magnífica portada del Ahorí⁶⁴, ornada con grutescos y los bustos de Paris y Elena⁶⁵. A pesar de la crisis que acechaba a la ciudad⁶⁶, era un lugar que reunió a personas de formación y actividad intelectual de importancia como Simón Abril (1530-1595)⁶⁷; los arquitectos Pedro (c. 1490-1562) y Andrés de Vandelvira (1505-1575), o el maestro Hernando Toribio de Alcaraz (con actividad en Nueva España en 1543); entre los filósofos Miguel Sabuco (segunda mitad del siglo XVI) y Sebastián Izquierdo (1601-1681); el cronista fray Esteban Pérez Pareja (1676-1740), o el tratadista Gabriel de Pareja y Quesada (s. XVII)⁶⁸, y no hay que descartar que, siguiendo las corrientes de la época, alguno de esos coleccionara objetos diversos⁶⁹. Paulatinamente la ciudad fue perdiendo población de manera que a finales del siglo XVII el descenso era muy

⁶³ PRETEL MARÍN, Aurelio, *Fondos medievales del Archivo Municipal de Alcaraz*, Albacete, Ayuntamiento de Alcaraz, 1976; PRETEL MARÍN, Aurelio, *Alcaraz en el siglo de Andrés de vandelvira, el bachiller Sabuco y el preceptor Abril (cultura, sociedad, arquitectura y otras bellas artes en el Renacimiento)*, Albacete, IEA, 1999; PRETEL MARÍN, Aurelio, "Vandelvira y su gente en Alcaraz: la obra y su entorno social y laboral", en *Andrés de Vandelvira. V centenario*, Albacete, IEA, 2005, 71-108. La pronta incorporación a la nueva estética renacentista llegada de Italia con los grutescos se aprecia en la ya conocida portada del Ahorí, también en las columnas que fueron halladas durante el proceso de rehabilitación del convento de San Francisco, como puso de relieve CARRIÓN ÍÑIGUEZ, Vicente, "Andrés de Vandelvira y el Convento de San Francisco en Alcaraz", *Andrés de Vandelvira: V Centenario*, coordinador Aurelio Pretel Marín, Albacete, IEA, 2005, p. 13-24.

⁶⁴ PRETEL MARÍN, Aurelio, *La huella...*, p. 31; PRETEL MARÍN, Aurelio, "La plaza de Alcaraz y la carrera artística de Andrés de Vandelvira", *Homenaje a Alfonso Santamaría Conde*, Albacete, IEA, 2011, pp. 447-474.

⁶⁵ SÁNCHEZ FERRER, J., "La portada del Ahorí de Alcaraz", en *Andrés de Vandelvira. V centenario*, Albacete, IEA, 2005, pp. 162-169. Hace años L. G. García-Saúco comentó la alusión a Carlos V y Dña. Isabel de Portugal.

⁶⁶ PRETEL MARÍN, Aurelio, *Alcaraz en el siglo de...: 23 ss.* El libro ofrece un completo panorama artístico de la ciudad y una gran riqueza de información en torno a arquitectos, canteros, pintores, etc., a lo largo del siglo.

⁶⁷ PRETEL MARÍN, Aurelio, *Alcaraz en el siglo de... Sobre Simón Abril* puede consultarse <https://web.ua.es/es/histriad/documentos/biografias/pedro-simon-abril.pdf>.

⁶⁸ ANO VALERO, José, "El siglo de las águilas...: 39 ss.

⁶⁹ Aunque no es el caso, la realeza y la aristocracia gustaron de acopiar obras antiguas, ver SILVA MARIANO, Pilar, "La escultura clásica en las colecciones reales: de Felipe II a Felipe V", *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Actas del Simposio, 21 y 22 de mayo de 2001, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 11-41.

evidente⁷⁰, por entonces es posible que la escultura perdiera pronto su significado simbólico (de conocimiento del mundo clásico por su tenedor) y su valor ornamental. Las roturas no son recientes, la huella del paso del tiempo nos indican un abandono intencionado, en Alcaraz o en El Santo.



Figura 1. *Hércules y Anteo*, Museo de Albacete (fotografía Marian Vencesla, Archivo del Museo de Albacete).

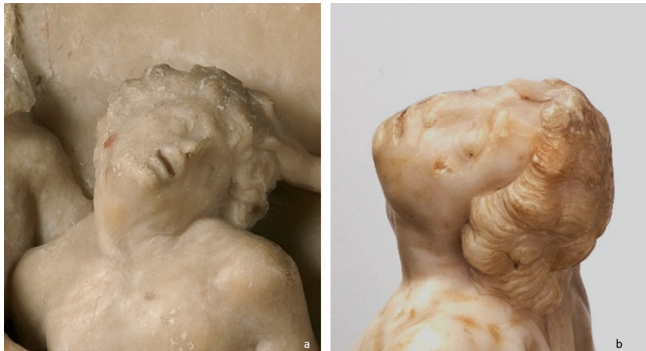


Figura 2. Hércules y Anteo según a) Luca Signorelli, c. 1500; b) Ugo da Carpi, c. 1510-1530 (Imágenes de <https://www.royalcollection.org.uk/collection/912805/hercules-and-antaeus> para L. Signorelli; y <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/361891> para U. da Carpi).

⁷⁰ En el siglo XVI ya hubo una importante pérdida, pasando de los 15.687 en 1530 a 9.130 en 1591, y entre 1782 y 1786 contaba con 7.346 habitantes según el cuestionario de Lorenzana, en SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Ramón, “El partido de Alcaraz a través de las Relaciones del cardenal Lorenzana”, *Al-Basit* nº 28, 1991, pp. 15-75.



Figura 3. Antonio de Pollaiuolo, Hércules y Anteo (imágenes reproducidas de <https://www.virtualuffizi.com/> y http://ilmirino.it/wp-content/uploads/2014/09/11-Bronzetto-Ercole-e-Anteo_scultura-Bargello.jpg).



Figura 4. a: Anónimo, *Escena de martirio* (detalle) (crédito © Museo Nacional del Prado); y b: detalle de la cabeza de Anteo, Museo de Albacete (detalle) (fotografía Marian Vencesla, Archivo Museo de Albacete).

LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS DE TETUÁN: UN PROYECTO PARA REAFIRMAR IDENTIDADES

Teresa Sauret, *Catedrática de Historia del Arte, Universidad de Málaga*

Cuando tras la *Conferencia de Algeciras* Francia y España se dividen y hacen cargo de Marruecos, entienden el territorio como un espacio a reconstruir. La indefinición de sus fronteras, la atomización de la población, la inestabilidad política..., a ojos de los europeos eran circunstancias que propiciaban una intervención que pusiera orden a ese supuesto caos.

Las miradas sobre el país fueron distintas. En común tenían el objetivo de preservar las señas de identidad de Marruecos (su fisonomía y cultura), la diferencia radicaba en el entendimiento que tenían de estas. Mientras que Francia la miraba bajo el espejo de la artificiosidad orientalista gestada en la misma Francia, o incluso en el resto de Europa, España la entendía como el reflejo de una historia en común entre al-Ándalus y Marruecos. Francia también entendió que Andalucía era parte esencial en la construcción de la identidad de Marruecos pero marcaba diferencias entre las dos orillas en cuanto a los procedimientos técnicos empleados en el campo de las manifestaciones artísticas o artesanales, en las que la evolución hacia la diferencia y la distancia se había producido prácticamente desde el siglo XVI¹. Este distanciamiento les justificaba las alteraciones aplicadas en aras de una mayor comercialización del producto y de la imagen de Marruecos hacia el exterior.

España tenía otra opinión. La segregación nunca se produjo, sencillamente las similitudes se matizaron por las circunstancias históricas. Marruecos, a partir del siglo XVI no solo fue al-Ándalus como ya hemos estudiado en otro lugar² y España se fue separando del sur, pero no del todo, porque desde el siglo XIX se implicó en unos proyectos bélicos que la hizo encontrarse de cara con el pasado. Esta historia en común siempre le pesó y a partir de la institución del Protectorado, la asumió como un deber que le obligaba a recuperarlo actuando sobre el país y sus gentes con pleno ejercicio de protección. Y ese tutelaje se entendió desde los poderes estatales mimando al otro, preservándolo de contaminaciones foráneas que desdibujara sus perfiles. También es verdad que esa esencialidad de lo marroquí se entendía como parte de la española, por andalusí.

¹ GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A., *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*, Barcelona, Antrophos, 2010, pp. 15-76. REYNIERS, François, "Mekinez o el renacimiento de las artes industriales en Marruecos", *Rev. África*, abril, 1930 pp. 77-79.

² SAURET GUERRERO, T., "Outward Andalucía-Marruecos. La construcción de una identidad", en AA.VV., *Arte y turismo: la identidad andaluza en la configuración cultural europea*, Universidad de Sevilla, 2018, (en prensa)

La imagen de Marruecos se construyó a partir de aquellas identidades que se habían mantenido en el tiempo y se comprendían como signos identificadores, por lo que el empeño fue conservarlas y alejarlas de aquellas contaminaciones foráneas que podían producirse al integrarse en el concierto español y europeo. Y se encontraron con que un país, eminentemente rural, desarrollaba una cultura autóctona basada en la tradición. Por ello fueron las artes artesanales (decorativas) una de las líneas de trabajo en donde se centraron para preservar al moro de la occidentalización. La concreción de esta estrategia se materializa con la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán en 1919. Y hasta aquí, la justificación al uso de la mayoría de los trabajos que han dedicado espacio a este suceso.

Dicha Escuela, por su trascendencia, ha sido motivo de atención de investigadores que trabajan la historia y circunstancias del Protectorado, dedicándole artículos específicos o señalada dentro de estudios más amplios sobre la enseñanzas en el Protectorado³. También, por investigadores actuales que tienen entre sus líneas de trabajos temas relacionados con

³ Especialmente Valderrama, al que sistemáticamente siguen los estudiosos actuales como investigación de referencia: VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando, *Historia de la acción cultural de España en Marruecos 1912-1956*, Tetuán, Editorial Marroquí, 1956. Vid. También: SERRANO MONTANER, *Enseñanza general indígena*, Tetuán, Alta Comisaría de España en Marruecos, 1930. GARCIA FIGUERAS, T., "Líneas generales de la obra de Educación y Cultura que se desarrolla en el Protectorado", *Rev. África* nº 26, febrero, 1944, IBID., "La obra cultural de España en Marruecos", *Marruecos*, vol. 1, 1948-49. De 1917 a 1956 el tema es recogido en monografía y artículos de revistas. Vid.: RUIZ ORSATI, Ricardo, *La enseñanza en Marruecos. Memoria presentada al Exm. Sr. Teniente General Francisco Gómez Jordana, Alto Comisario de España en Marruecos* Tánger, 1917, p. 28. (Mecanografiado). DUGI, Emilio, "Para la obra del Protectorado. Las Industrias Artísticas y domésticas" en *Rev. Hispano Africana* nº 1, Enero 1923, p. 8-10. VEGA, Luis Antonio de, "La enseñanza artística e industrial del indígena en la zona española de Marruecos. La Escuela de Artes y Oficios de Tetuán", *Revista África*, nº 45, septiembre 1928, pp. 227-228. MEXAX, Kasem B., "Dos años de enseñanza profesional en la zona del Protectorado", *Rev. África* nº 29, mayo, 1944. BERTUCHI, Mariano, "La artesanía Marroquí a través de la Escuela de Artes indígenas de Tetuán" en *Mundo Ilustrado* nº 90-93, 1947, p. 109-111. IBID., "Las industrias artísticas tetuaníes", *La Gaceta de África*, 1936 (número extraordinario), pp. 43-45. PÉREZ, Vicente Tomás, "Los problemas de la artesanía en el Marruecos Español", *Rev. África* nº 44-45, 1945, p. 21. BAENA RODRÍGUEZ (MIGUEL), "Actividades culturales en Marruecos", *Revista África*, junio-julio 1945, pp. 58-59. GIL BENUMEYA, R., "Actualidad de la artesanía hispano-marroquí", publicado el 19 de mayo de 1945 en los periódicos *Levante* (Valencia), *La Prensa* (Barcelona), *Patria* (Granada), *La Voz de España* (San Sebastián), *Fe* (Sevilla) y *El Faro de Vigo* (Vigo). IBID., "Veinte años de arte hispano marroquí", en *Madrid*, 28 de mayo de 1946. VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando "Artesanía Marroquí y Bellas Artes en la Zona del Protectorado". *Revista Mauritania*, nº 316, p. 58; nº 318, p. 113; nº 320, p. 158; nº 321, p. 182. BERTUCHI, Mariano, "La Escuela de Artes Indígenas de Tetuán desde su fundación en 1919 hasta el 1947". *Revista África*, agosto-septiembre-octubre 1947, pp. 68-70. SANZ Carlos, "Un reportaje con el maestro de pintores Bertuchi. Cómo ha resurgido la Artesanía marroquí" en *Marruecos* nº 1, Tánger, 1948-1949. SANZ, Carlos, "La Escuela de Tetuán: homenaje a Bertuchi", *Ateneo*, Madrid, 1949. S. A., "La conservación de la artesanía constituye uno de los aspectos más salientes de la Acción protectora de España en Marruecos. A través de la Escuela de Artes Indígenas y de las Academias de Bellas Artes de España, se abren al marroquí todas las posibilidades artísticas", en *El Mundo*, vol.1, Madrid,1950. p. 577.

Marruecos, las enseñanzas o las artes decorativas⁴.

Éstos, se centran puntualmente en el desarrollo e historia fundacional de la Escuela, pero para una mayor comprensión de la historia del Protectorado y de la acción española sobre él (línea de trabajo que está siendo desarrollada en la actualidad, especialmente a partir de la celebración del primer centenario de su constitución), sería oportuno volver sobre el tema desde otras perspectivas, como puedan ser unos más ajustados análisis y comprensión de los objetivos y resultados de España sobre el Protectorado, el papel que jugó la Escuela de Artes Indígenas en este proceso, y la contribución de la misma en el procedimiento de construcción de las señas de identidad de Marruecos.

Si nos centramos en los trabajos de la época, desde la creación de la Escuela, 1919, hasta la independencia de Marruecos, 1956, solo oímos panegíricos a la acción española. La Escuela de Artes y Oficios de Tetuán fue una fundación al servicio del indígena para incluirlo en el mercado laboral desde la cualificación profesional y la excelencia del producto artesanal. Sin duda estos fueron los objetivos, pero la táctica española fue más compleja.

La formación profesional del indígena se enmarcaba en la estrategia educacional del moro. Desde que se constituye el Protectorado de España en Marruecos, en 1914, una de las líneas de desarrollo más importante para el gobierno español, como lo había sido para el

⁴ AZZUZ HAKIN, M. IB., "La formación cultural de la juventud marroquí de la zona jalifiana", *Cuadernos de Estudios Africanos* nº 14, 1951, pp. 55-61. BELLIDO GANT, M. L., "Difundir una identidad: la promoción exterior de Marruecos", en AA.VV., *Al-Andalus: una identidad compartida. Arte e ideología en el Protectorado español de Marruecos*, Universidad Carlos III de Madrid - Boletín Oficial del Estado, Madrid, 1999. BELLIDO GANT, M^a L., "La promoción de la enseñanza artesanal en Marruecos durante el Protectorado español" en GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A., *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*, Barcelona, Anthropos, 2010, pp. 261-284. BOUTAINA BEN EL AMIN "La presencia educativa española en el norte de Marruecos durante El Protectorado" https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/...centros/.../22_ben_el_amin. KENBIB (Monhammed), "Quelques éléments de la politique culturelle de l'Espagne au Maroc en Zone Nord du Protectorat" en RODRÍGUEZ MEDIANO, F.; DE FELIPE RODRÍGUEZ, H. de J., (coords.), *El protectorado español en Marruecos: gestión colonial e identidades*, Editorial CSIC-CSIC Press, 2002, pp. 63-84. DIZI CASO, E., "Bertuchi, maestro de artesanos y artistas. Fidelidad a un patrimonio artístico", https://www.lamedina.org/actividades_historia/s/bertuchi_maestro_de_artesanos_y_artistas. GARCIA FIGUERAS, T., "La obra cultural de España en Marruecos", *Marruecos*, vol. 1, 1948-49. GONZALEZ BARCELO, E., "La enseñanza de las Bellas Artes en el Protectorado y la Escuela pictórica de Tetuán" en *Ceuta y el Protectorado Español en Marruecos*, IX Jornadas de Historia de Ceuta, Instituto de Estudios Ceutíes, Ceuta, 2009, pp. 121-149. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, I., "Escuelas, niños y maestros: la educación en el Protectorado Español en Marruecos", *AWRAQ* nº 5-6. 2012, pp. 117-133. POVEDANO MARRUGAT, E., *Arte industrial y renovación pedagógica en España e Iberoamérica: identidad y vanguardia 1826-1950*, Madrid: Universidad Carlos III, 2002. SERRANO MONTANER, *Enseñanza general indígena*, Tetuán, Alta Comisaría de España en Marruecos, 1930.

francés⁵, fue la de la educación del marroquí con objeto de crear una filosofía de inserción⁶ con el nuevo estado protector.-

La normativa que genera la gestión del Protectorado da buena cuenta de este hecho

“...El Estado español, por su parte, contribuirá con las subvenciones necesarias para elevar el nivel intelectual de los indígenas por medio de la instrucción”⁷

El Alto Comisario Francisco Gómez Jordana, dirá en 1918:

“Es indudable que la difusión de la enseñanza ha de ser la base primordial de nuestro afianzamiento en el Protectorado y siendo mirado con el mayor cariño todo lo que atienda en cualquier orden a su propagación”⁸.

En la primera década (1914-1924) encontramos textos en los que se pulsa el entendimiento de cómo debía ser esta formación del indígena en función de cómo se comprendía a este. En estos primeros años la conceptualización era de inferioridad y nuestro papel el de tutorizar, como un “hermano mayor”:

“...no pueden olvidarse la resistencia y las dificultades mentales que ciertos pueblos ofrecen a la penetración cultural...”

...Si la acción de España en Marruecos ha de ser principalmente civilizadora, bien se comprende la importancia que para el ejercicio de nuestro Protectorado tiene cuanto se relaciona con la enseñanza. Históricamente, moralmente y étnicamente no cabe duda que España reúne condiciones insuperables para esa obra de tutela afectuosa, de cordial dirección, de *hermano mayor* que el Protectorado significa. Lo que necesitamos es perseverancia en el propósito y acierto en la organización”⁹

⁵ “Los franceses han comprendido desde el primer momento que la base del Protectorado es educar e instruir a los indígenas, para elevar su nivel moral y aumentar su eficacia económica y su capacidad productora.”, ROYO VILLANOVA, A., “Cultura. El Protectorado y la enseñanza”, *Rev. Hispano Africana*, 1922, febrero, n1 2 p. 41. El autor fue Director General de Primera Enseñanza con Ruiz Gjménez como Ministro de Instrucción Pública en 1913-1917. La “causa” africana fue objeto de su interés a raíz del desastre de Annual. En 1921 pronunció la conferencia “El problema de Marruecos y la política liberal. (10 de diciembre de 1912. Juventudes de la Izquierda Liberal, Madrid, 1922). Vid. PICH MITJANA, J.; CONTRERAS RUIZ, J., PASTRANA PIÑERO, J. “A sangre y fuego. Antonio Royo Villanova, maestro de administrativistas y de anticatalanistas”, *Rev. Historia Contemporánea* nº 51, 2015, pp. 609-640.

⁶ GÓMEZ GÓMEZ, I., “El ejército, actor de la política educativa española en el norte de Marruecos durante el Protectorado (1912-1956)”, *Revista de Historia militar. Centenario del Protectorado de Marruecos*, Instituto de Historia y Cultura militar, 2014, pp. 69-100.

⁷ B. O. de la Zona núm. 1 de 10 de abril de 1913, pág. 51. Cit por. VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando, *Historia de la.ob. cit.*, p. 61)

⁸ Palabras pronunciadas por el Alto Comisario Francisco Gómez Jordana. Tetuán: AGA, Sección África, Dirección General de Marruecos y Colonias: Sección de Educación, Caja M-330, Exp. 1, 18 de enero de 1918. Cit. Por GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Irene, “Escuelas...” ob. cit., p. 122, n. 23.

⁹ ANTONIO ROYO VILLANOVA, “Cultura...”, ob. cit., p. 41.

Este autor, haciendo alusión a Ricardo Ruiz Orsatti y su obra *La enseñanza en Marruecos* dirá:

“...Es innecesario y expuesto amueblar excesivamente la inteligencia del marroquí, ocupándola con conocimientos que no tengan carácter inmediatamente utilitario. Debemos evitar con cuidado la creación de la clase de intelectuales fracasados, clase inquieta y peligrosa en todo país, y singularmente en este pueblo ineducado, crédulo e infantil, a pesar de su masculinidad”¹⁰.

Gil Benumeya dirá en 1926

“Marruecos, el vecino y hermano país ibero, es en su parte septentrional, campo abonado para esta labor. La labor pedagógica entre los indígenas no ha comenzado aún; es indispensable organizar nuestra enseñanza en la zona sobre una base patriótica marroquí, hay que hacer al moro amar a su patria, sentir un verdadero patriotismo «majzen» que anule los particularismos regionales y sea un baluarte contra extrañas intromisiones. El sentimiento nacional ha de surgir fatalmente y debe surgir a la sombra de España, la hermana mayor del pequeño Marruecos...

... Resumiendo el problema, marcaremos las tres etapas futuras de nuestra política indígena, indispensables para que España pueda cumplir ampliamente su misión:

Primera.—(Solución del problema interior marroquí). Fomento del patriotismo indígena preparando a las nuevas generaciones para hacer un Marruecos grande, libre de todas las hipotecas extranjeras y unido a España por los lazos sólidos de la vecindad y la raza.

Segunda.—(Solución del problema árabe y musulmán español). Fomento de la tradición árabe española¹¹, resurgimiento de la cultura del Islam español, y del Andalucismo Árabe, para unirnos estrechamente al soñado Marruecos.

Tercera.—(Solución al problema internacional mediterráneo y del Estrecho). Fomento del panarabismo; enlace de Marruecos con los centros árabes de América, La Meca y El Cairo; arabización intensiva de la zona”¹²

La labor no fue fácil y es frecuente encontrar discursos en donde se patentice el espíritu de fracaso que se percibía. Durante los primeros años del Protectorado los medios de difusión de las acciones españoles en Marruecos denunciaron sistemáticamente la falta de previsión en temas tan cruciales como la enseñanza, del europeo, españoles esencialmente, y del indígena.

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ El subrayado es nuestro

¹² BENOMAR (RODOLFO GIL BENUMEYA, “Los tres puntos fundamentales de nuestra futura política indígena”, *Rev. África*, 1-9-1926, p. 211.

“...Uno de los más graves errores cometidos por nuestros gobernantes en Marruecos es la falta de plan y organización...”¹³

En 1924, a los 10 años de haberse fundado el Protectorado, desde el foro de la *Revista Hispano Africana*, Luis A. Santullano se expresaba así:

“...No puede faltar en este breve resumen de la situación escolar de la Zona de Protectorado una referencia a la enseñanza indígena en las aulas coránicas e instituciones superiores musulmanas y en nuestras escuelas hispano-árabes. El lector interesado en estas cuestiones puede hallar en el documentado libro del Sr. Sangroniz, *Marruecos*, un estudio sobre los centros de instrucción y cultura establecidos desde lejanos días en el viejo imperio y que son como eco muy amortiguado de la pasada grandeza y maestría espirituales.

Desgraciadamente, las escuelas hispano-árabes creadas en los últimos años no bastan en su organización e intención actuales a contrarrestar aquella decadencia. Ni acaso sea esta su función, que por algún tiempo debe reducirse a poner al alcance del moro la facilidad para conocer el idioma español, una instrucción elementalísima y la posibilidad de iniciarse en los modernos métodos agrícolas y en los oficios artísticos tradicionales que rápidamente van desapareciendo—sin que baste a evitarlo la modesta Escuela de Tetuán—ante el empuje de la indiferencia y de la baja manufactura industrial.

Mas siendo tan reducido el programa que se apunta, constituye una lejana aspiración frente a la pobre realidad de las escuelas actuales, donde sólo cabe señalar, al lado de las interesantes orientaciones del Sr. Ruiz Orsati, la labor aislada y meritoria de algún maestro español o indígena.

Evidentemente no es obra fácil la de acometer una organización de la enseñanza que atraiga devotamente a los naturales del país protegido y coincida con la intención política de la nación protectora. El problema ni es nuevo ni exclusivamente nuestro. Por una parte, importa dejar libre amplitud al genio de la raza, para que ésta prosiga su camino en la propia civilización; de otro lado, no pueden olvidarse la resistencia y las dificultades mentales que ciertos pueblos ofrecen a la penetración cultural. Recuérdese a anécdota de M. Georges Deberme:

“Un monitor del África occidental francesa exponía correctamente a sus alumnos los movimientos de la Tierra y del Sol. Terminada la lección, se le preguntó si estaba seguro de lo que decía; a lo cual respondió sonriente el instructor: «Desde luego mi obligación es enseñar lo que ustedes acaban de oír, mas personalmente yo sé muy bien que no es la Tierra la que gira, sino el Sol, el que corre detrás de ella para comérsela...».

Sin duda el caso resulta tan excepcional como pintoresco; mas, aun no siendo éste imaginable en las viejas tierras de Marruecos, fecundadas un tiempo por una gloriosa civilización, debe

¹³ GARCÍA FARIA, P. (Ingeniero y arquitecto), “Problemas actuales: Marruecos”, *Revista Hispano Africana*, 4, 1924, nº 3, pp. 51-52 (p. 52).

servirnos para comprender el máximo respeto, la íntima delicadez a con que debe llevarse toda intervención de orden cultural a un pueblo cuyo espíritu ha recibido a lo largo de la Historia una formación y un sentido que, aun procediendo noblemente, pudiéramos acaso perturbar, sino irritar, honda e inútilmente”¹⁴

Hasta aquí una panorámica de la situación, de la que se deduce que las líneas de trabajo establecidas partían, por una parte, por justificar el Protectorado poniendo en marcha iniciativas que ayudaran a la mejora del territorio, en este caso de la población indígena, puntualmente mediante una educación especializada y, por otra, determinar, desde fuera, cuáles son las vías adecuadas. Se dispone que sean las artes decorativas.

Si nos centramos en el territorio, nos encontramos con una tradición arraigada, por necesidad y por cultura: la zona del Rif. Esta región, eminentemente rural, subsistía gracias a una economía de supervivencia. Lo artesanal era la práctica de lo cotidiano¹⁵.

Desde el punto de vista cultural Tetuán era un centro de referencia del ejercicio artesanal, con especialidades de gran relevancia, pero las guerras y las ocupaciones occidentales casi acaban con ella¹⁶. Recuperarlas significaban paliar la catástrofe y ejercer eficazmente el papel de tutor que se había asignado.

Por otra parte, como se ha visto, Francia había emprendido la misma cruzada, y con ello España se alineaba a un política europeísta e internacional sancionada como correcta¹⁷.

No queremos discutir estas razones, pero entendemos que hubo algunas otras, sencillamente analizando los talleres fundacionales de la Escuela de Artes Indígenas y sus posteriores remodelaciones educativas.

Apoyando los objetivos expuestos más arriba, Valderrama dictamina que los propósitos de la iniciativa fueron:

“La voluntad de recoger y salvar los restos de las artes industriales para formar artesanos que, dentro de la pureza del estilo, conservaran la tradición artística marroquí junto a la incorporación a la vida moderna y la de conservar los monumentos artísticos e históricos previa restauración”¹⁸

¹⁴ SANTULLANO, LUIS A(Ivarez), “La obra civil del Protectorado. Hacia la reorganización de la enseñanza”, *Rev. Hispano Africana*, 12, 1924, nº 11, pp. 4-7 (p. 7). El autor, abogado y reputado pedagogo, perteneciente a la Institución Libre de Enseñanza, fue el encargado de la organización de las enseñanzas en el Protectorado español en Marruecos desde 1914. Vid. JIMÉNEZ-LANDI, A., *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente: Periodo de expansión influyente*, Barcelona, Ed. De la Universidad, 1996, p. 460.

¹⁵ Mimoun AZIZA “La sociedad marroquí bajo el Protectorado español (1912-1956)” en AA.VV, *El Protectorado español en Marruecos. La Historia transcendida*, Ed. Iberdrola, 2014, pp.127- 148 (p. 131)

¹⁶ JOLY, A.: “L’industrie à Tétouan”, *Archives Marocaines*, 18, 1911, pp. 187-256.

¹⁷ CASTRO, F., “Huellas arquitectónicas de un proyecto transfronterizo: la identidad andalusí” en AA.VV., *El Protectorado español en Marruecos. La Historia transcendida*, Ed. Iberdrola, 2014, p. 128.

¹⁸ VALDERRAMA MARTÍNEZ, F., *Historia...ob. cit.*, p. 367.

La llegada de los españoles a Tetuán trajo como consecuencia (una de las consecuencias) que se perjudicara seriamente la actividad artesanal, especialmente aquella de la que Tetuán era referente, en Marruecos y en el resto de España, la de la alfarería, especialmente por su producción de *zellige*, pequeñas piezas de cerámica esmaltada, que ensambladas formaban zócalos que recubrían muros y paredes.

Su singularidad radicaba en la calidad del esmaltado y los colores gracias a la pureza de su arcilla, procedente de canteras del Dersa, muy rica en hierro y que exige un tratamiento especial, junto a una técnica precisa y muy elaborada que se transmitía de padres a hijos en los talleres locales, necesaria para el corte muy preciso de cada pieza porque se seccionaban antes del esmaltado¹⁹.

Dugi afirma que las tropas españolas desalojaron y destruyeron los talleres de cerámica de los artesanos tetuanís instalados en cuevas a extramuros de la ciudad, concretamente ante la Puerta de Tánger²⁰, con la consiguiente pérdida de materiales y de oficiales. Los que quedados, trasladados a la *madina* apenas podían regentar talleres con escasos aprendices por lo que el abandono de la práctica fue paulatino así como de sus procedimientos con lo que la cerámica tetuaní, sobresaliente y demandada por su originalidad, calidad y tradicionalismo, se fue perdiendo o degenerando con el riesgo de su desaparición o degeneración.

Pero Tetuán también era referencia para otras especialidades artesanas como la de la elaboración de tejidos. Eran famosos sus *fota*, pieza de algodón de rayas multicolores y de forma de toalla que utilizaban las moras como manto, faja, mantel... Su colorido tenían fama por el empleo de tintes obtenidos con material vegetal. También las particulares *boltanias*, mantas de fondo blanco y rayas rojas en los bordes, las *yü-la-has*, blancas, negras o marrones con dibujos, el *kaïke*, pañuelos de algodón, las alfombras, los almohadones²¹... y los *haitís*, piezas de tela con las que se forraban las paredes para adornar y protegerse de la humedad.

Entre sus singularidades también se encontraba la fabricación de armas, especialmente las espingardas. Estas estaban enriquecidas en sus culatas con filigranas y marqueterías con incrustaciones de marfil y maderas nobles que las hacían muy apreciadas, aparte de su valor artillero.

Todo ello se vio en peligro ante la merma de maestros y talleres tras la ocupación española²². La adaptación del suelo y el caserío a la nueva población cristiana, que se asienta, en principio en la *madina* junto a las comunidades musulmanas y judías, trastocan la dinámica habitual artesanal, que languidece y corre el peligro de occidentalizarse.

¹⁹ "Salvando la tradición" p. 11 en AA.VV., *Marruecos y Andalucía. Mirando al futuro*. Monográfico 2011. Junta de Andalucía, Consejería de la Presidencia.

²⁰ DUGI, Emilio, "Para la obra..." Ob. cit. p. 8.

²¹ *Ibidem*, p. 9.

²² Aunque la literatura española insiste que la decadencia y abandono de oficios era un problema anterior.

Ante esa evidencia en 1916, el recién creado *Ateneo Científico y Literario Marroquí*²³ elabora un primer proyecto de Escuela de Artes y Oficios, que redacta el vocal de la Junta y Almotaçén de Tetuán Hadj Abdeslam Bennouna, muy relacionado con los gremios y perfecto conocedor del devenir emprendido por los oficios en la ciudad tras la entrada de los españoles. En él se contemplaba la creación de talleres en aquellas especialidades artesanales que se consideraban tradicionales y que en Tetuán, concretamente, tenían una especial relevancia como la de las citadas espingardas, que daba origen a las incrustaciones de plata en madera y marfil, y la de babuchas, que eran vendidas hasta en Egipto. El curtido de pieles y la tintorería que habían dado nombre a un barrio, que aún lo lleva: *dabbaguin*, y esas otras que ya hemos visto.

Sin embargo, analizando la paulatina instalación de talleres, se pueden pulsar criterios, estrategias e intenciones que bajo el paraguas de la formación cualificada del indígena más la preservación de las esencias definitorias de la zona, apuntan otras que tienen que ver con la definición de una imagen de proyección del territorio en la que tiene que estar presente España, la labor de España a través del Protectorado.

Si solo hubiera sido rescatar y recuperar las industrias tradicionales de Marruecos, además de formar a profesionales cualificados que aseguraran su mantenimiento y permanencia, la planificación de la formación habría dado prioridad a los oficios por los que Marruecos era referente y esto no fue del todo así.

Podemos adelantar que la estrategia fue la de formar en unos productos que contribuyeran a crear la marca Marruecos, siempre vinculada a su herencia hispanomusulmana en la medida de lo posible. De esta manera, desde 1919, fecha de la puesta en funcionamiento de la Escuela, hasta 1942 en la que se redacta la reorganización de las enseñanzas (dahir del 15 de septiembre 1942) se montaron hasta trece talleres, que fueron aumentando hasta 1956. El primero fue el de “Metalistería y faroles” en el local del *fundak* cedido para la instalación de la Escuela a la entrada de la *madina*.

Sabemos por Antonio Got Inchausti, el primer director de la Escuela y sobre el que cayó la responsabilidad de hacer el primer proyecto de estudios y ponerlo en marcha, que su plan se basaba en crear un espacio en donde tanto el *maalen* como el alumno se encontrarán en un ambiente similar al de sus propios talleres y que las enseñanzas se centrarían en el aprendizaje de los trabajos del hierro, los metales (bronce, latón, y cobre), los tejidos (lana y seda), la madera, la arcilla y el cuero. Para ello programaba el montaje de los siguientes talleres: “Forja y ajustaje (sic)”, “Calderería, carpintería (ebanistería y marquetería pintada), trabajos en piel, sala de telares, una pequeña cerámica y como complemento de todos ellos

²³ 30 de diciembre del año 1916. Su Junta directiva estuvo compuesta por quince musulmanes y cinco españoles de una asamblea en la que participaron 100 musulmanes y 7 españoles. Se crearon diferentes comisiones para atender actividades y organización del protectorado y a la promulgación de daires que las regularan. VALDERRAMA, Fdo., *ob. cit.*, pp. 123-124.

una sala de dibujo²⁴.

Si atendemos a las bibliografía sobre el tema, se dice que solo se instala el de “Metalistería y faroles”. En ella no se dan razones para esta elección. Por Dugi sabemos que la metalistería indígena la trabajaba los bronceistas tetuaníes, los *meharzi* o fundidores de cobre, que refundían objetos desechados de ese metal para fabricar objetos de uso doméstico como morteros, candeleros, bandejas, aldabones, etc., con moldes realizados con arcilla del monte Dersa. Una industria realizada principalmente por judíos. Hay que recordar que el *fundak* en donde se instaló la Escuela estaba lindando con el *Mel-lah* (barrio judío)²⁵. La existencia de una infraestructura humana y material pudo ser la causa.

Por otra parte, si contextualizamos el hecho con el desarrollo de la ciudad, coincide ese año con la construcción del Ensanche Español, del que estaba edificado las primeras cuatro manzanas. Las perspectivas que se presentaban en la ciudad eran de ampliación tanto a niveles arquitectónico y urbanístico como poblacional. Sin duda con una demanda de productos, también decorativos, y que supondría unas expectativas para el consumo de esa alabada, y considerada, especialidad local.

Luis Antonio de Vega nos informa que en este taller los alumnos aprendían a cincelar y a estampar las filigranas de las bandejas, y que en 1928 llevaban construidas más de seis mil²⁶ (Fig. 1) (Fig. 2). La misma lectura podemos aplicar al aprendizaje de la forja para hacer faroles, las tradicionales menaras, bien metálicas o combinadas con cristales de múltiples colores.

Quiero entender que sin abandonar el objetivo de preservar la pureza y calidad de la artesanía tradicional, el Protectorado ya dirigía la estrategia hacia la creación de productos que fundamentara esa “marca Marruecos” que traería prosperidad a la industria por ampliación de mercado y difusión de las particularidades del país. De hecho, el programa de Got atiende a todas las artes tradicionales del país.

Cuando en 1920 cuentan con un mayor espacio y el edificio de la calle Luneta, se pueden ampliar los talleres. Se mantiene el de “Metalistería y faroles” y se implantan los de “Mecánica y ajuste”, “Marquetería” y “ Pintura decorativa”²⁷. Este último estaba dirigido por Muhammad al-Hixu. Conocemos sus trabajos por las colaboraciones que realizó para la *Revista África*²⁸, expresivas composiciones geométricas muy adecuadas para aplicarlas a los

²⁴ “Organización de la Escuela Industrial de Artes Indígenas”. Propuesta presentada por Antonio Got, en Tetuán el 26 de diciembre de 1919. AGA, Sección África, Alta Comisaría de España en Marruecos, Sección 15, Caja 81, legajo 12801, pp. 1-7.

²⁵ DUGI, Emilio, “Para la obra...” Ob. cit. p. 8.

²⁶ VEGA, L.A. de, “La enseñanza...” ob. cit., p. 227.

²⁷ VALDERRAMA, F., ob. cit., p. 370.

²⁸ Noviembre 1927, Septiembre 1928.

trabajos de marquetería y metalistería fabricados en los otros talleres, enseñanza muy útil para el alumno. Quedan sin efectividad, sin embargo, los de Calderería, ebanistería, trabajos en piel, telares, y cerámica.

La primera variación surge en 1921, cuando tras ser cesado²⁹, se nombra al arquitecto José Gutiérrez Lezcura como su sustituto. Éste instala nuevos talleres, siguiendo de alguna manera el proyecto de su antecesor, como los de “*haitis* y almohadones de paño (para alumnas), ebanistería, incrustaciones en madera de estilo granadino, y una clase de dibujo lineal y artístico, complemento de la enseñanza en los talleres y, sobre todo, para los de oficios modernos³⁰. Desaparece el de “ajustaje” y se sustituye por el de carpintería artística³¹.

Esta información nos va perfilando los objetivos. Entendemos que desde un primer momento, sin querer descartar el inicial de proteger y preservar las artes tradicionales del pueblo marroquí, hubo una intención muy clara por “operativizar” el aprendizaje hacia un producto que fuera fácilmente aceptable por un mercado no indígena a la vez que ir elaborando un material que se convirtiera en representativo de una actividad íntimamente ligada a un pueblo.

De Vega afirma que en el taller de carpintería construían mesas, cuadros, repisas y rinconeras³². Dada las características del mueble marroquí, la marquetería o “incrustaciones en madera de estilo granadino”, están definiendo la personalidad de estas piezas. Cuando se habla de carpintería, ebanistería o marquetería estamos hablando de fabricación de muebles con incrustaciones o trabajos de marquetería que intencionadamente Gutiérrez Lezcura denomina de “estilo granadino”, dándonos otra pista sobre las intencionalidades aplicadas a la formación en la Escuela y a la definición de un producto que cada vez más se quiere vincular a al-Ándalus y fortalecer el vínculo entre Marruecos y España. (Fig. 3)

La reforma del nuevo director marca también una línea relacionada con los orígenes, y es la denominación del telar como taller de *haitis* y almohadones de paño, una de las referencias artesanales de la tradición tetuaní como hemos visto más arriba. La enseñanza estaba dirigida al alumnado femenino, su maestra fue Doña Eachel Issy y las primeras alumnas fueron hebreas³³.

²⁹ El hecho que fuera cesado no se recoge en la bibliografía al uso. Esta información procede de GUTIÉRREZ LESCOSURA, José, *Memoria descriptiva del desarrollo de la Escuela de Artes e Industrias indígenas de Tetuán, desde el mes de agosto de año 1921 hasta el día de la fecha*, Tetuán, 17 de abril de 1926. AGA, caja 327, exp. 2, pero permaneció como profesor de las enseñanzas de dibujo.

³⁰ VALDERRAMA, Fdo., *ob. cit.*, p. 371.

³¹ *Memoria detallada y firmada por José Gutiérrez Lezcura*, Tetuán 17 de abril de 1926. AGA, Sección África, Dirección General de Marruecos y Colonias, Sección 15, Caja 81, legajo 09632, pp. 1-2.

³² VEGA, L.A. de, “La enseñanza...” *ob. cit.*, p. 227.

³³ *Ibid.*

Muy interesante también es la oficialización del aula de dibujo lineal y artístico. Como hemos visto, el lineal, de la mano de Hixu, ya se trabajaba desde 1919 pero ese enriquecimiento con el artístico suponía la ampliación de la formación, un devenir hacia las bellas artes y la hipotética inclusión de un alumnado no exclusivamente indígena. Fue el propio Gutiérrez de Lezcara el responsable de esta clase que pasó a Got en 1926.

En 1923 se crea el taller de incrustaciones, que como comenta Gutiérrez Lezcara, no era arte conocido por los indígenas pero que él incluye aprovechando la presencia en Tetuán de un maestro granadino³⁴. Seguimos sumando la incorporación de elementos andalusíes al programa de formación del alumno marroquí y al producto que sale de sus manos.

Una nueva remodelación se produjo en 1928 cuando la escuela se trasladó a un local de nueva construcción frente a *Bab l'Okla*. Es en ese momento cuando se instalan los talleres de "Mosaicos y Alfarería" oficializándose ese primitivo pequeño taller de cerámica que proyecto Got, se redenomina el del telar y pasa, de hacer de los *haití* y almohadones la esencia del mismo, a producir "Alfombras y tapices" y se crea *ex novo* el de "Espingardas y gumías artísticas", sin duda una vuelta a los orígenes artesanales que hasta ese momento, como hemos visto, no se había dado.

El primero resulta una decisión muy importante porque con él se introduce el aprendizaje de uno de los principales oficios de la artesanía local y aplica la norma original de conservar y promover la artesanía tradicional marroquí bajo los principios del purismo, el lenguaje de lo clásico y el rechazo a modificaciones foráneas o industriales. Hay que precisar que el ejercicio de esta especialidad no se había abolido, pues la Compañía Española de Colonización mantenía un taller a un kilómetro de Tetuán para estos trabajos, que se cierra al ser instalado en la Escuela. Fundada en 1915, la Compañía, con un capital de 10 millones de pesetas y emisión de acciones, facilitaba préstamos y material al indígena para el desarrollo de la economía rural en la que la artesanía tenía cabida³⁵.

El segundo, reconduce su producción hacia las alfombras y tapices de interés más internacional y abandona prenda de uso cotidiano y específico de la sociedad marroquí popular. El tercero le da un nuevo sentido a un armamento tradicional del lugar, primando la estética por encima de la funcionalidad³⁶. El taller de "Mecánica y ajuste" fue eliminado porque en él se fabricaban piezas para automóviles y motores de explosión, producción que nada tenían que ver con la artesanía tradicional³⁷.

³⁴ GUTIÉRREZ LESCOSURA, José, "Memoria...", ob. cit.

³⁵ GOZÁLVEZ PÉREZ, V., "Notas sobre la colonización agrícola en el Protectorado de España en Marruecos", *Sharq al-Andalus*, 10-11 (1993-1994). Homenaje a M^a Jesús Rubiera Mata, pp. 423-452.

³⁶ En 1927 se había dispuesto que todas las espingardas que fuesen encontradas en el campo se entregaran a la Escuela y solo se mantuvieron como objetos decorativos sin capacidad de disparar. Pasaron a ser objetos aptos para la curiosidad de anticuarios. Esto repercutió en el trabajo de incrustaciones y filigranas y por consiguiente en la práctica de los oficios respectivos. VALDERRAMA, Fdo., ob. cit., p. 367.

³⁷ GUTIÉRREZ LESCOSURA, José, "Memoria...". Ob. cit.

Esta nueva dirección emprendida por Gutiérrez de Lezcura tiene que ver, sin duda, con la Exposición Ibero Americana de Sevilla de 1929. Pero si vamos sobre información anterior, descubrimos que la presencia de un pabellón de Marruecos en la citada muestra fue una iniciativa a propuesta de Mariano Bertuchi y Gutiérrez de Lezcura de 1924.

Julio Arbizu, Comandante de Artillería y Correspondiente de la Real Academia Hispano-Americana de Cádiz, escribe un artículo en la *Revista de Tropas Coloniales*, a partir de la memoria redactada por Bertuchi y Lezcura, en donde se diseña el plan de acción a seguir en este terreno:

Con titulares como el que sigue:

“LA ZONA DEL PROTECTORADO ESPAÑOL EN ÁFRICA CONCURRIRÁ A LA SIN PAR EXPOSICIÓN HISPANO-AMERICANA DE SEVILLA. LEVANTANDO AL EFECTO EN LA MISMA UN ARTÍSTICO PABELLÓN, QUE SIMBOLIZARÁ APARTE DEL INTERCAMBIO MATERIAL, LA COMUNIÓN ESPIRITUAL DE IDEAS ENTRE PROTECTORES Y PROTEGIDOS”.

Y con exposición de principios como:

“...con la tendencia patriótica de la fusión de ideales «Hispano-Americanos»

... Aparece a primera vista la enorme importancia, que tanto económica como políticamente puede tener para España la instalación de un Pabellón Árabe, en esa ideal Exposición Hispano-Americana...

Aparte de que en el mismo podrán exponerse todos los objetos de la típica industria árabe de nuestra zona, a semejanza de lo que Francia hace concurriendo constantemente a sus Exposiciones, con las manufacturas de su Protectorado, contribuiría enormemente a su difusión, la instalación en un lugar de concurrencia mundial, pudiendo hacer que la decadente industria encontrara mercados, no sólo en España, sino en las jóvenes Repúblicas Americanas, que a ella han de asistir.

En dicho Pabellón se expondrán todos aquellos objetos artísticos, u originales, fabricados en Tetuán, Xauen, etc., puramente árabes y cuya variedad es grande, como enumeramos a continuación.

Así por ejemplo; tendrán plaza en el mismo: Manufacturas de CERÁMICA, MARQUETERÍA, METALISTERIA, PINTURA, CUEROS, SEDAS, REPUTADOS, ESTAMPADOS, FAROLES, HERRERÍA ARTÍSTICA, GUMÍAS, ESPINGARDAS, JAITIS, PERFUMERÍA, etc.

Contribuirá por tanto a hacer revivir unas Industrias, que en la actualidad están casi agonizando, y en sentido político, a demostrar por el conocimiento de los artículos y objetos de arte, fabricados por esos moros, que no todos los habitantes de nuestra Zona de influencia, son Salvajes, e incapaces por tanto de asimilarse a la cultura de Europa”³⁸.

³⁸ ARBIZU, Julio, “África en la Exposición “Hispano-Americana de Sevilla. Proyecto de Pabellón de Marruecos”, *Revista de Tropas Coloniales* n° 3, Ceuta, marzo, 1924, p. 40-41. El autor es Comandante de Artillería y Correspondiente de la Real Academia Hispano- Americana de Cádiz.

Sin duda este proyecto es el motor para reestructurar las enseñanzas de la Escuela, como nos demuestra que desde 1923 los talleres se fueron dirigiendo a una mayor presencia de las artes tradicionales más genuinas.

Entre 1923 a 1929 las manufacturas se dedicaron a producir piezas con capacidad para representar la esencia del país, un material puesto al servicio de una planificación sobre la economía de Marruecos que se conjugaba con la apertura del comercio al exterior y el fomento del turismo en la zona como una industria de regeneración económica.

Sin duda, la exposición del 29 en Sevilla fue el escaparate en donde España se resarcía ante el mundo de su presencia en Marruecos, tan criticada por españoles y occidentales en general³⁹. Santos Fernández escribió que estuvimos allí por una cuestión de “dignidad y prestigio”. Se quería demostrar que el indígena no solo no fue destruido sino que la paz ha crecido y ha permitido que el marroquí se habrá a la civilización.:

“un pueblo sumido hasta ahora en la barbarie..”

gracias a estas iniciativas del Estado español

“se resucitan y vuelven a florecer las artes andaluzas”.

Mentalización de ida y vuelta pues también se opina que los marroquíes que vayan a Sevilla y vean el pabellón de Marruecos constataran

“...el resultado expuesto en el pabellón de Sevilla y tomen constancia de todo lo bueno hecho por ellos”⁴⁰

La calidad de los productos se exportaba como un justificativo del éxito de la política aplicada a la formación del indígena y de la atención que le prestaba el gobierno del Protectorado y, por consiguiente, el de España.

Su autenticidad se vendió en unos pabellones, el oficial y el privado, en donde se escenificaba la vida y las costumbres marroquíes, regeneradas gracias a España y patentizando en cada detalle la presencia andalusí como una justificación del hermanamiento y del Protectorado.

³⁹ Muchos son los textos que hacen referencia a este hecho. Remitimos al de Augusto Barcia por coincidir la fecha de publicación con el de la puesta en marcha de esta iniciativa: BARCIA, A., “El problema de Marruecos. La indiferencia Nacional, el mayor enemigo”, *Revista de Tropas Coloniales*, 1924, nº 3, marzo, pp. 9-10.

⁴⁰ FERNÁNDEZ, Santos, “ Marruecos en la exposición Iberoamericana de Sevilla. El pabellón oficial de la zona española del Protectorado”, *Revista África*, 1929, nº 5, mayo, pp. 111-113 (p. 112).

Santos Fernández, en el citado artículo, describe minuciosamente los pabellones y sus interiores y nos marcan las líneas de interés establecidas. En principio marca distancia con la exposición paralela de Barcelona, la Internacional de 1929, dedicada a fomentar y promocionar el comercio entre los países concursantes mientras que la de Sevilla estaba fundamentada en lo artístico y lo histórico para demostrar

“hasta donde llegó nuestro arte”.

Se construyeron con técnicas y estéticas originales y se amueblaron con todos los elementos rescatados de la tradición: forjas para las rejas, faroles para iluminar, mosaicos para los zócalos, maderas labradas y policromadas para los techos... y rinconeras, repisas, mesas de té, “meidas”, arcas, arcones.. todo realizado en los talleres de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán, alumnos y profesores que trasladaron y montaron ellos mismos todo el material y que embarcaron desde Ceuta a Sevilla en diciembre de 1927, entre ellos 19 cajas de azulejos que contenían 123.850 piezas de *zellige* para zócalos y solerías⁴¹.

Otra de las tareas encomendada a la Escuela fue la de decorar el nuevo edificio. Sobre proyecto del arquitecto Carlos Óvido y supervisión de Gutiérrez de Lezcara⁴² el edificio de nueva planta se realiza dentro de la sobriedad del estilo neoárabe característico de Óvido⁴³, pero reconvertido a la más rancia tradición por la decoración de su interior. Trabajos dirigidos por Bertuchi, que se hace cargo de la dirección el 1 de mayo de 1930 y es su más directo responsable⁴⁴.

“La Escuela está decorada con el producto de los distintos talleres. Ello hace que el edificio mismo ofrezca aspectos del más exquisito arte árabe. Los mosaicos de los jardines, el artesonado del salón de exposiciones y la sala estilo árabe son las tres mejores muestras”⁴⁵.

Tras el éxito en la exposición del 29 de Sevilla y por el resultado de lo aplicado a la decoración de la Escuela, el centro recibió otros encargos importantes como la decoración de algunas salas y habitaciones de los Palacio del Jalifa y de la Alta Comisaría, la decoración con azulejos del alminar de la Zawía de Mulay Abdelkader en Tetuán⁴⁶ o el santuario de Sidi Alí Bugaleb en Alcazarquivir⁴⁷. También productos escogidos sirvieron para obsequiar

⁴¹ DARIAS, A., Ob. cit., p. 234.

⁴² OVILO Y CASTELO, Carlos: “Memoria”, Escuela Industrial de Arte Indígena de Tetuán 30 de marzo de 1925. (AGA, legajo5).

⁴³ BRAVO, A., *Arquitectura y urbanismo español en el norte de Marruecos*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2002, p. 165.

⁴⁴ BERTUCHI, Mariano, “La Escuela de Artes Indígenas...” ob. cit.

⁴⁵ VALDERRAMAS, F., Ob. cit., p. 373. Todos los objetos de esta sala se hicieron durante los años 1931 y 1932.

⁴⁶ GÓMEZ BARCELÓ, J. L., “Mariano Bertuchi Nieto: Ilustraciones”, *Cuadernos del Rebellín*, nº 6, Ceuta, Dirección Provincial del Ministerio de Cultura, 1992.

⁴⁷ DÍAZ DE VILLEGAS, J. y GARCÍA FIGUERAS, T.: *África en la Historia del Arte. Derivaciones artísticas de la guerra de África. Una generación de pintores: Fortuny, Tapiró, Bertuchi*. Discurso de clausura de la exposición “África en la Historia y en el Arte”. Junta de Vizcaya, Bilbao, 1961

a destacadas personalidades como, por ejemplo, las dos magníficas cubiertas de cuero estampadas en oro para libros árabes y el estuche de violín pintado que fueron ofrecidos al rey Abdul-lah con motivo de su viaje a España en 1949 o el arcón de madera de nogal tallado y estilo árabe granadino, una alfombra de lana, cuatro ejemplares del Corán encuadernados con estampado en oro de estilo Mudéjar y un aguamanil de metal cincelado, copia de uno del siglo XVI, que se envían a la Mezquita de Washington en 1955⁴⁸.

Por otra parte, para que las alumnas tuvieran más espacio y condiciones higiénicas, se construyó un nuevo edificio, que fue inaugurado el 19 de abril de 1943. Situado en la calle *Zniga*, constaba de dos plantas, con un patio central y fuente en el centro. En la planta baja había dos salas: la de la derecha para trabajos de carpintería y pintura, y la de la izquierda para la exposición permanente de alfombras producidas en sus telares y algunos productos del taller de carpintería y pintura decorativa. Los talleres de carpintería y pintura decorativa se crearon ex profeso para realizar el material que serviría para ornamentar el edificio y sus dependencias ya que la producción se centraría en las alfombras⁴⁹.

Bertuchi impuso su personalidad en la institución marcando cada vez más el acento granadino. Ya lo hizo diseñando espacios, como la Plaza de España o el Pabellón de Marruecos en la Expo de Sevilla, e interiores como los de los palacios del Jalifa o de la Alta Comisaria o de las viviendas particulares de tantos ciudadanos, hebreos o musulmanes, de Tetuán, Xauen o Tánger especialmente.

Paulatinamente fue ampliando el número de talleres y especialidades como los de platería, cueros bordados (1932), forja y herrería (1934) y cueros estampados en oro (1935). En 1954 se contaba con los de alfombras, incrustaciones de plata, cuero bordados, cueros estampados en oro, platería, tejidos, herrería artística, faroles, calderería y cincelado, cerámica, carpintería, ebanistería y talla y pintura⁵⁰.

También determinó el cambio de denominación, de Escuela de Artes y Oficios original pasó a llamarse Escuela de Artes Indígenas en 1931 y Escuela de Artes Marroquíes en 1947.

Su labor se entendió y alabó. Las palabras de Gil Benumeya dan fe de ello:

(en referencia a la Escuela ...recupera...) una tradición milenaria de extraordinario valor que da a Marruecos hoy su significado superior en el mundo de la cultura árabe. **Refuerza el enlace sentimental entre ese país y el Sur español, de donde procede el impulso inicial que dio vida a ese arte**⁵¹.... Hay una fusión entre el creador y la obra creada que nace del afán

⁴⁸ VALDERRAMAS, F., Ob. cit., p. 372.

⁴⁹ Ibid., p. 380.

⁵⁰ Ibid., p. 376.

⁵¹ Las negritas son mías

de perfección. Perfección que es un motivo de orgullo para el viajero español cuando éste no olvida que los artesanos marroquíes descienden de una estirpe granadina y que la minuciosa belleza de su técnica nació a la sombra bermeja de las torres de la Alhambra. Acaso por eso ha sabido Bertuchi devolver a ese arte artesano su significado oculto, porque él también es granadino. Por eso, con su obra y su persona enlaza desde la escuela el espacio y el tiempo en las orillas del Estrecho, juntando Andalucía con Marruecos...⁵²

Pero queremos volver al principio y retomar la hipótesis de este trabajo, que es la de exponer que la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán fue un instrumento más del gobierno del Protectorado de España en Marruecos para justificar su presencia en el país, ante los marroquíes y los españoles, que esta presencia no solo fue necesaria sino imprescindible para apoyar e impulsar al indígena y su territorio y que todo ello se hacía porque Marruecos no era sino prolongación de España, por al-Ándalus (por Andalucía).

La presencia de los productos que salían de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán y después de Xauen y Tagsut, en eventos como la Exposición Hispano-Marroquí de 1932 de Barcelona, Exposición de Artes Decorativas de 1949 de Valencia, en Leigzip, Feria de Muestras de 1942, en la Feria de Arte Marroquí de 1946, Córdoba, en Granada: Exposiciones de Industrias de 1935, 1936, 1939, 1940, y en Basilea, Exposición Internacional del Comercio y de la Piel de 1947, fueron escaparates que atraieron comercio, fomentaron el turismo y sirvieron también para reconvertir el producto. De alguna manera, Bertuchi sin duda, supo reconvertir los modelos hacia tipologías más vendibles, sin abandonar las raíces.

Hemos visto el enriquecimiento de los talleres y la inclusión de nuevas modalidades, que estaban dirigidas a la fabricación de piezas de más fácil consumo. Por ejemplo, el taller de cuero estampado en oro producía objetos como carpetas, portafolios, marcos para cuadros o fotografías (Figs. 4 y 5) de estética exquisita, tradicionalismo y lujo accesible. Objetos con carácter de distinción pero a la vez asequibles económicamente, que competían con las babuchas, las bandejas, los juegos de té, las cajas de taracea... mucho más populares. Granada y Tetuán unidos por la historia, la cultura y el Arte. En este caso, las Artes decorativas.

Ante los altruistas principios iniciales de “proteger al moro”, la estrategia estuvo en proteger al Protectorado, al Marruecos español, creando una infraestructura económica que fuera beneficiosa y generara riqueza, para el indígena pero especialmente para el español y para España. La habilidad estuvo en la manera de conseguirlo, hermanando los dos países, haciéndolos uno mediante, en este caso, las artes tradicionales. Fue toda una política de marketing que creo una marca, la de Marruecos, no alejada de algunos factores de la de España, una fusión que corroboraba la continuidad entre territorios, historia y cultura.

⁵² GIL BENUMEYA, R.: “Veinte años de arte hispano marroquí”, *Madrid*, 28 de mayo de 1946.



Fig. 1: Bandeja, aleación de plata, 1955. Tetuán, Escuela de Artes y Oficios



Fig. 2: Juego de té, aleación de plata, 1955. Tetuán, Escuela de Artes y Oficios



Fig. 3: Joyero, taracea, 1952. Tetuán, Escuela de Artes y Oficios



Fig. 4: Funda para carpeta, tafilete e incrustaciones de oro, 1950. Tetuán, Escuela de Artes y Oficios



Fig. 5: Marco, tafíete e incrustaciones de oro, 1950. Tetuán, Escuela de Artes y Oficios

EL CUARTEL PARA UNA BRIGADA DE ARTILLERÍA MONTADA DEL PLAN DE ACUARTELAMIENTO DE 1847

Jesús Cantera Montenegro, *Universidad Complutense de Madrid*

Una de las consecuencias de la invasión de la Península Ibérica por Napoleón fue la de plantear muy seriamente la cuestión del acuartelamiento de las tropas españolas, pues hasta ese momento sólo algunas lo hacían en edificios levantados expresamente para ello, en tanto que la mayoría lo hacían en otros intervenidos por el Estado o, más habitualmente, en mesones y posadas.

El cambio producido en la mentalidad de lo que debía de ser un ejército que ya no quedaba bajo la tutela del rey, sino que pasaba a estarlo bajo la del Estado, y el ejemplo que dieron las tropas invasoras, que se alojaron en edificios tomados por la fuerza, generalmente a órdenes religiosas, propiciaron el que al poco tiempo de la marcha de los franceses se hiciera lo mismo por los propios españoles¹. Así, y bajo las nuevas ideas liberales dominantes en muchos de nuestros políticos, se propiciaron las Leyes desamortizadoras que llevaron a que se destinaran numerosos edificios expropiados a facilitar un alojamiento digno a las tropas que ya eran incumbencia del Estado.

Las más conocidas de todas aquellas leyes, las firmadas en 1835 por el ministro Juan Álvarez de Mendizábal, produjeron casi inmediatamente la entrega de un buen número de edificios al Ejército con el fin de paliar el déficit de cuarteles. Sin embargo, con lo que no se contó fue con las dificultades que entrañaba la adaptación de aquellas construcciones a su nuevo destino, lo que además de cuestiones técnicas conllevaba cuantiosos gastos económicos. El resultado fue que las unidades militares, si bien lograban tener edificios propios y generalmente de buena construcción, no quedaban todo lo bien instaladas que se había pretendido, pues los edificios religiosos estaban erigidos para las funciones de la vida religiosa y no de la militar.

Como consecuencia de estas dificultades, muy pronto se hizo necesario plantear una campaña de acuartelamiento que permitiera dotar a nuestro Ejército de cuarteles que contaran con los requisitos necesarios para que, a la par que dar un cobijo digno a las tropas, se adecuara a las necesidades propias de la milicia. Fue así como habiendo transcurrido poco más de una década desde las medidas de Mendizábal, una Real Orden de 4 de febrero de 1847 determinaba la formación de una comisión que elaborara y propusiera unos

¹ Procede indicar que antes de la francesada no fue raro el que se tomaran edificios religiosos para alojar a alguna fuerza militar, lo que produjo largos procesos jurídicos por no haber una reglamentación expropiatoria como luego se corregirá con las Leyes desamortizadoras.

«cuarteles tipo» que sirvieran de modelo a los ingenieros militares que recibieran el encargo de construir nuevos acuartelamientos.

La comisión estuvo constituida por los brigadieres don Celestino del Piélago y don Fernando García San Pedro y el coronel don Francisco Martín del Yerro, los tres tenientes coroneles del Cuerpo de Ingenieros, así como por el coronel don Pedro Andrés Burriel y el teniente coronel don J. José del Villar, ambos capitanes del Cuerpo de Ingenieros.

Los comisionados, tras estudiar los planos de cuarteles existentes en el Depósito General Topográfico y con los datos elaborados por comisiones enviadas al extranjero con el fin de conocer las novedades que en otras naciones se introducían en la construcción de cuarteles, realizaron sus propuestas, que fueron publicadas en el *Memorial de Ingenieros* en dos tandas, la primera en el mismo año de 1847 para los cuarteles de Infantería, y la otra en 1848, para los de Caballería y Artillería montada².

Se propusieron varios modelos y variantes de los mismos para los cuarteles de Infantería y Caballería y uno solo para el Cuerpo de Artillería montada. Es precisamente este último el que propicia nuestro análisis, pues las especiales condiciones de las unidades de Artillería montada hicieron que la comisión planteara un tipo de cuartel apropiado para ellas, ya que no sólo no se adaptaban bien a los propuestos para las unidades de Infantería, sino que tampoco lo hacían a los de Caballería, pues habían de contar, además de con dormitorios para tropa y cuadras para caballos y mulas, con los tinglados en que aparcen los carruajes propios de ese tipo de unidad, debiendo de tenerse además en cuenta la forma en que deberían de llevarse a cabo en el acuartelamiento las operaciones de entrada y salida del material, con el fin de que ello se hiciera de forma funcional y con la mayor rapidez posible.

De todos modos, por la necesidad de disponer de amplias cuadras para el ganado, la primera relación del cuartel se estableció con los de Caballería y, en concreto, con el correspondiente a la lámina número 9 de la serie presentada por la comisión. A éste se le proyectó una serie de modificaciones para adaptarlo a las características propias de la unidad artillera, teniendo en cuenta para sus dimensiones que, al igual que se había hecho para los de Infantería y Caballería, se tomaba como referente una fuerza que estuviera en un término medio entre el de pie de guerra y el de paz.

Con este principio, el cuartel, que estaría destinado a una Brigada de artillería montada compuesta de cuatro baterías, con los accesorios correspondientes y pabellones para todos los jefes y oficiales, se diseñó sobre una parcela rectangular, en cuyo frente y ocupando las dos cuartas partes centrales de éste, se levantaría el edificio principal del acuartelamiento, en el que quedarían instalados en su planta baja, además del cuerpo de guardia, los calabozos

² «Estudios de Edificios Militares por la Comisión creada al efecto por Real orden de 4 de Febrero de 1847», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1847; «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848. Los planos de estos acuartelamientos se encuentran además de en el *Memorial de Ingenieros*, en el Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, CUERPO DE INGENIEROS, sigs. M-M-5/1 a M-M-5/18.

y cuartos de corrección, el taller del guarnicionero, el almacén de monturas y atalajes, los dormitorios de trompetas y batidores, la enfermería, la academia de cabos y sargentos y la dependencia para el conserje de edificios militares³.

En el piso principal de este edificio se ubicarían los pabellones para el primer y segundo jefe de la Unidad, los de los dos ayudantes, los correspondientes a cuatro capitanes y otros cinco destinados a diez subalternos. En el segundo piso, que solamente se levantaría en los extremos del edificio conformando así una especie de torreones, se establecerían los pabellones para alojar a los cuatro mariscales de la Brigada.

Las cuadras para el ganado y los dormitorios de los artilleros se proponían en cuatro edificios, en los que, al igual que en los cuarteles de Caballería, la planta baja se destinaba a cuadras y la alta a dormitorios de tropa. Estos cuatro edificios se levantaban separados entre sí, con lo que en cierto sentido el acuartelamiento se adaptaba, e incluso casi se adelantaba, a las novedades que iban planteándose en otras naciones y que terminaron por configurar el sistema de cuartel conocido como «acuartelamiento descentralizado»⁴.

La ubicación de estos cuatro edificios en el conjunto del acuartelamiento fue dispuesta por la comisión a derecha e izquierda del edificio principal, pero retranqueados con respecto a éste, dos a cada lado, conformándose así entre todas esas construcciones un gran espacio vacío a modo de patio del que luego nos ocuparemos con más detalle. Cada uno de aquellos edificios sería capaz para ubicar completamente a los ciento treinta artilleros y los cien caballos y mulas de cada una de las cuatro baterías de la Brigada.

Parece oportuno indicar que tanto las cuadras como los dormitorios se dividían a su vez en cuatro compartimentos, de modo que tanto el ganado como la tropa conseguía un alojamiento más cómodo que estando en inmensas naves. En el caso de estos últimos, se establecía en camaretas de a veinticuatro hombres, con lo que con ello la comisión también se adaptaba a los sistemas empleados fuera de España, en concreto en Francia, como más idóneos para procurar el descanso de los soldados. La misma comisión, cuando en el año anterior había efectuado las propuestas para los cuarteles de Infantería, había planteado la misma idea en algunos de ellos, en concreto los correspondientes a las láminas 1, figura 2, lámina 3, figura 8 y lámina 7, figura 28.

³ Sobre esta interesante figura, a quien correspondía el cuidado material del acuartelamiento, se puede consultar: CANTERA MONTENEGRO, Jesús, *La «Domus militaris» hispana. Origen, evolución y función social del cuartel en España*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2007, pp. 587-598.

⁴ Este tipo de cuartel fue terminado de diseñar por el ingeniero británico sir Douglas Galton en 1857, tras mejorar unos primeros ensayos llevados a cabo en la Guerra de Crimea (1853-1856). Gracias a los buenos resultados conseguidos en la salud del soldado, el sistema fue implantado en las Islas Británicas en la década de los años sesenta del siglo XIX. Aquellos conjuntos se levantaron a base de pabellones independientes, con lo que al tiempo que se lograba una buena ventilación de los locales, se separaban las funciones de «alojamiento» de la de «servicios», con lo que la salubridad mejoró considerablemente y consecuentemente se redujo la alta tasa de enfermedades y de mortalidad que en aquellos tiempos caracterizaba la vida del soldado acuartelado.

Otro rasgo a tener en cuenta en estos edificios era el de que la escalera de comunicación entre la planta baja y la principal se situaba entre cada par de camaretas y cuadras y levemente desplazada del eje transversal del edificio ya que, en los extremos de estas construcciones, en su parte opuesta al patio, se ubicaban las letrinas y un cuarto de aseo. Este aspecto merece una especial atención, pues en la mayoría de los acuartelamientos de esos años, e incluso posteriores, las letrinas se instalaban separadas y alejadas de los dormitorios, lo que se hacía necesario por cuestiones higiénicas, pues eran muchos los problemas derivados de las dificultades en la evacuación de las aguas sucias y sus consecuentes malos olores y muy probables efectos insalubres. Con ello, la comisión, al situar las letrinas junto a los dormitorios, facilitaba la comodidad del soldado, sobre todo en las horas nocturnas y daba un tan sustancial avance en la evolución del cuartel que merece ser reconocido, lo cual, por otra parte, es indicativo del cuidado que puso la comisión en lograr unos modernos cuarteles que redundaran en unas considerables mejoras en las condiciones de vida de la tropa.

El sistema utilizado en las letrinas era el correspondiente al cuartel de Caballería que la comisión propuso en la lámina número 13 y de las que decía:

Las letrinas de tropa y Oficiales... son iguales en el piso alto y bajo; en ambos son á la turca y con separación de materias, con dos pozos que se podrán desocupar por medio de bajadas que se construyan, ó bien dándoles salida si hubiese aguas corrientes que se puedan aprovechar. Estas letrinas tienen también su chimenea de tiro para facilitar la ventilación⁵.

Más allá de estos edificios se disponían los tinglados para los carruajes de la Brigada, lo que se hacía de forma ingeniosa para lograr una distribución coherente y un buen funcionalismo del acuartelamiento. Por ello se situaron cerrando la trasera del espacio que a modo de gran patio quedaba formado entre el edificio principal y los de tropa y cuadras, conformándose así plenamente ese elemento tan sustancial en la organización de los acuartelamientos y que era el centro de vida de los mismos y el lugar donde se llevaban a cabo las formaciones y la instrucción de orden cerrado. La idea de patio, que podría perderse por la disposición de los edificios de cada batería en forma independiente, se hacía evidente porque todo él se rodearía de una galería *formada por arcos ó postes*⁶.

En cuanto al acabado de mencionar edificio para los carruajes, se levantaría sobre una superficie curva, a modo de gran arco de circunferencia, cuyo centro se establecía en la puerta que asomaba al patio desde el zaguán del edificio principal. Esta curiosa, pero práctica disposición, la explicaba la comisión señalando que la adoptaba porque *siendo conveniente que los carruajes queden á cubierto de la intemperie y sin aglomeración, se ha dispuesto el tinglado destinado á resguardarlos, de modo que todos los de la brigada estén aparcados por baterías en una sola fila. Pero como de disponer esta en una línea recta resultaría de una extensión desproporcionada respecto á la de los demás edificios del cuartel, se ha adoptado la forma que indica la lám. 18, en arco de círculo*⁷.

⁵ «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, p. 62.

⁶ «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, p. 77.

⁷ «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, pp. 77-78.

Con esto se logran dos aspectos especialmente importantes para la unidad militar, el primero el que así quedaba *aparcada la brigada en disposición de poder atalajar cada carruaje en el puesto que ocupa para emprender la marcha progresiva hacia la puerta principal. A su entrada en el cuartel se dirigen los carruajes por los claros C y D á entrar en sus puestos respectivos por la retaguardia del tinglado*⁸. El segundo aspecto no era menos importante, pues *la disposición de este [el tinglado] en arco de círculo permite la inspección de toda la brigada de un solo golpe de vista, ya sea desde la puerta interior del patio que es donde se halla el centro, ó desde una de las ventanas del pabellón del primer Jefe en el piso principal*⁹.

Sin duda resulta curioso el que la salida y entrada de los carruajes de la Brigada se planteara a través de la puerta principal del acuartelamiento, situada en el centro del edificio principal, al que había de atravesar por un zaguán, lo que probablemente ralentizaría las operaciones.

Por otra parte, también resulta interesante la circulación de los carruajes por el interior del cuartel, ya que como se indica en el párrafo antes señalado, la salida se hacía directamente hacia la puerta principal, pues los carruajes se aparcaban dentro de los tinglados mirando hacia ese punto central del cuartel. Sin embargo, para su aparcamiento se precisaba acceder a los tinglados por su parte trasera, lo que obligaba a llegar a ellos desde el patio central por sus ángulos –marcados en los planos con las letras C y D– situados entre los tinglados y los edificios de cuadra y dormitorio. De este modo volvían a quedar aparcados embocados hacia el zaguán.

Parece procedente recoger de la propuesta de la comisión lo que se dice de que *se ha fijado en seis el número de piezas por batería, lo que da para cada una de estas un total de 14 carruajes, incluyendo en este número el carro y fragua de cada una*¹⁰. Se conseguía así cobijar los cincuenta y cuatro carruajes de la Brigada.

No debemos de olvidar la referencia a otro elemento especialmente importante para el buen funcionamiento de la Unidad y que también fue contemplado por la comisión. Es este el «repuesto de municiones», que se proyectaba levantar adosado al perímetro trasero del solar del acuartelamiento y protegido por una cerca. Su finalidad era la de poder almacenar en él las municiones *cuando no se conceptúe necesario que permanezcan en los carruajes*¹¹. Cada batería dispondría en el edificio de cuatro alacenas con divisiones para colocar 380 cartuchos, que era el número que normalmente constituía la dotación de cada una de ellas. Las alacenas se situarían adosadas a las paredes del edificio, en el que el suelo sería entarimado y elevado sobre el terreno con el fin de evitar la humedad, procurándose la ventilación del local por medio de respiraderos situados a 8 pies de altura (2,23 metros). Por otra parte, el techo se construiría con armaduras sencillas cubiertas con tejas.

⁸ «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, p. 78.

⁹ «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, p. 78.

¹⁰ «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, p. 78.

¹¹ «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, p. 78.

No procede finalizar el comentario sobre este proyecto de cuartel sin mencionar que en él también se contemplaba la presencia de fuentes, abrevaderos, lavaderos, enfermería de caballos y mulas, fragua, taller de herradores y un picadero al que *no se le ha dado más extensión que la necesaria para los caballos de silla de la brigada*¹².

Especialmente interesante es la localización de las cocinas, concebidas una para cada dos baterías. Se situaban a ambos lados del perímetro del cuartel, en su eje transversal, de modo que quedaban cercanas a los dos edificios de alojamiento de tropa a los que servía cada una de ellas. Pero por encima de esta ubicación y el sentido de comodidad por la proximidad entre las cocinas y los locales de residencia de los soldados, que tal vez sea lo que a primera vista pueda parecer como lo más llamativo, hay sin embargo un hecho mucho más significativo, y es el de que las cocinas estaban totalmente aisladas, y hasta alejadas, de las letrinas.

Esto hoy en día nos puede parecer lo normal, pero no era así por aquellas fechas, donde en la mayoría de los cuarteles las cocinas y las letrinas estaban adosadas, pues así se aprovechaba la evacuación de aguas sucias y en el caso de que no hubiera un sistema de alcantarillado, sino de pozos negros, podría aprovecharse el calor de las cocinas para facilitar la salida de los gases de los pozos, lo que incluso era sugerido por la propia comisión en las «disposiciones generales» con que introdujo sus propuestas de cuarteles en el año 1847:

En la mayor parte de las disposiciones que aparecen en los planos, las letrinas están colocadas á espalda de las cocinas, pero los cañones de ventilación se han puesto independientes de los de las chimeneas de aquellas. Si se contase con el cuidado de cerrar con llaves los cañones de las cocinas desde que se apagan los fogones, sería ventajoso unir en uno solo los de ambas piezas para facilitar por medio de su calor el tiro de los gases del depósito¹³.

Con ello, por mucho que se plantearan razones funcionales para la situación de las cocinas junto a las letrinas, lo que incluso hizo la propia comisión, el proponerlas en el cuartel que analizamos, totalmente separadas, es algo que debe de ser reseñado y valorado como un significativo avance higiénico que coincide con la disposición descentralizada del conjunto del acuartelamiento.

Todo esto hace que la propuesta para este cuartel destinado a una Brigada de Artillería montada deba de ser valorado como especialmente importante e interesante en la evolución general del cuartel.

* * *

¹² «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, p. 77.

¹³ «Estudios de Edificios Militares por la Comisión creada al efecto por Real orden de 4 de Febrero de 1847», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1847, p. IX.

Los planos de estos acuartelamientos se encuentran además de en el *Memorial de Ingenieros*, en el Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, CUERPO DE INGENIEROS, sigs. M-M-5/1 a M-M-5/18.

No mucho después, el teniente del Cuerpo de Ingenieros, don Saturnino Fernández y Gómez, firmaba en Guadalajara y con fecha de 31 de agosto de 1853, un proyecto de cuartel que era una variante de la propuesta de la comisión que acabamos de comentar, a la que acompañó de un presupuesto que falta en todos los planteamientos de cuarteles realizados por la mencionada comisión¹⁴. Este último aspecto es especialmente relevante, pues fueron precisamente razones económicas las que dieron al traste con la prevista campaña de acuartelamiento que dio origen a las propuestas de la antedicha comisión.

Esas premisas de ahorro llevaron a que el propio teniente Fernández tomara la trascendental decisión de suprimir los pabellones de jefes y oficiales, dejando únicamente los correspondientes a los oficiales de semana, del comandante del cuartel y del brigada, con lo cual el ahorro económico se hacía considerable, aunque sin embargo contribuía a fomentar una de las mayores lacras que desde siempre ha acuciado al estamento militar, como es el de la vivienda para los mandos y sus familias, agravado por los más o menos frecuentes cambios de destino.

Continuando con el tema de los pabellones, procede indicar que, sin embargo, el teniente planteaba la construcción de un pequeño edificio de planta cuadrada adosado al eje de la tapia posterior del cuartel. Levantado con planta baja y dos pisos, los superiores estaban destinados a pabellones para el primer y segundo jefe de la Unidad acuartelada y la planta baja para las oficinas de ambos, así como *para el encargado de la Caja conforme á la última Real orden*. La idea de la situación de este edificio en aquel punto del cuartel tenía una finalidad explícitamente manifestada en la propuesta, como era la de que estos mandos *puedan gozar de mas quietud, pero sin perder de vista la vigilancia que sobre todo el cuartel deben tener*.

Más importante es la disposición general del acuartelamiento que aparecía en el proyecto del teniente Fernández, la cual venía determinada precisamente por la desaparición de los pabellones para los jefes y oficiales. Así, al eliminar una amplia superficie que ocupaba prácticamente todo el edificio principal del acuartelamiento, pudo destinar dicho edificio exclusivamente para las dependencias generales, reduciéndose su volumen con respecto al de la comisión del año 1847, en cuyo plano tenía una longitud de 600 pies y abría su fachada principal en cada planta con 35 ventanas; frente a esto, en el plano del teniente Fernández muestra 300 pies de longitud y 17 ventanas.

Como consecuencia de ello, este oficial también transformó la localización de los edificios para cuadras del ganado y dormitorios de tropa, apartándose de la propuesta de la comisión que los había planteado en edificios independientes para cada una de las baterías y flanqueando lateralmente el espacio central del cuartel a modo de gran patio. En su proyecto, el teniente Fernández los ubicó como continuación lateral del frente del edificio principal, prolongándose por los costados del acuartelamiento, formando así los dos ángulos delanteros de éste. Esta disposición, que en principio resultaba más acorde a la tradición al

¹⁴ *Proyecto y presupuesto de un cuartel para una Brigada de Artillería montada. 31 de agosto de 1853 (contiene un plano)*. Archivo General Militar de Madrid, Colección General de Documentos, sig. 4-2-2-11.

presentarse como un edificio más cerrado, suponía sin embargo un paso atrás con respecto a las propuestas más novedosas de la comisión, que había dado un avance muy interesante hacia lo que a no mucho tardar constituiría las ideas más modernas de acuartelamiento bajo el concepto de «sistema descentralizado». Por otra parte, y sin duda también por una razón de ahorro y aprovechamiento espacial, el oficial de Ingenieros redujo el número de escaleras, pues frente a la que la comisión proyectó en cada edificio de cada una de las baterías, el teniente Fernández destinaba una escalera para cada dos baterías. Esto, unido a su ubicación en el ángulo formado por el espacio destinado a cada una de ellas, hacía que fueran mucho menos funcionales al quedar en el extremo de cada nave, retardando así la rápida llegada de la tropa a las formaciones en el patio.

Donde no había variación era en la forma de plantear la disposición de los tinglados para los carruajes, pues se aplicaba el mismo esquema en forma de arco de circunferencia cuyo centro estaba en el zaguán del edificio principal. De todos modos, sí que había una pequeña diferencia en la propuesta del teniente Fernández, pues concedía una mayor superficie al paso situado en el punto central del arco, lo que venía condicionado para poder aplicar la idea manifestada por la comisión en el sentido de que el primer y segundo jefe de la unidad pudieran observar toda la fuerza desde sus despachos. Así, al colocar el edificio de los pabellones y oficinas de estos mandos al fondo del cuartel, por detrás de los tinglados, en vez de por delante como era en el proyecto de la comisión, el teniente Fernández se vio en la necesidad de abrir el paso mencionado para tener una mejor visión del patio central del acuartelamiento, lo que de todos modos, y a juzgar por el plano con que acompañó su propuesta, no permitía una visión tan apropiada como en el planteamiento de la comisión, donde los despachos asomaban al mismo patio y en realidad constituían el punto central del trazado del arco que dibujaban los tinglados.

Otra cuestión a resaltar es la de las cocinas, pues a nuestro juicio también se da un considerable paso atrás con respecto a lo propuesto por la comisión. El teniente Fernández proponía una sola cocina, situada en un edificio aislado levantado en uno de los laterales del acuartelamiento, edificio en el que además se ubicaban los *comunes á la turca*¹⁵. Con esto mantenía los esquemas tradicionales que hemos comentado anteriormente, cuando precisamente alabábamos la idea de la comisión de separar las letrinas de las cocinas por su importante avance higiénico-sanitario. Así el teniente Fernández conseguía el tan preciso ahorro económico, pero a costa de tener que obviar avances para la mejora de las condiciones de vida del soldado.

Tampoco olvidó este oficial en su propuesta los espacios destinados a fuentes, abrevaderos, baños para el ganado, depósito de estiércol, lavaderos, *cuadras para caballos enfermos y laboratorio con fogones para los Mariscales*, tinglado para herrar, repuesto de pólvora y picadero, siguiendo en todo ello las mismas ideas que fueron planteadas por la comisión.

¹⁵ *Proyecto y presupuesto de un cuartel para una Brigada de Artillería montada. 31 de agosto de 1853 (contiene un plano)*. Archivo General Militar de Madrid, Colección General de Documentos, sig. 4-2-2-11, p. 3 rº.

* * *

Ahora, y con todo lo expuesto, cabe plantearnos cómo las ideas presentadas por la comisión del año 1847 para los cuarteles de Infantería, Caballería y una Brigada de Artillería montada, introdujeron novedades muy interesantes que supusieron no sólo una adecuación a lo que por entonces se hacía en el resto de Europa, sino que en algunas cosas aportaron soluciones muy sugerentes, que de haberse llevado a cabo habrían mejorado radicalmente la vida de la tropa acuartelada, tanto en comodidad y salubridad, como también en una mayor adecuación a las necesidades del día a día de la actividad militar.

El importante valor de los trabajos de la comisión se puede constatar comparándolo con el proyecto del teniente don Saturnino Fernández que, presentado unos años después, no pudo mejorar lo aportado por aquella, sino que incluso más bien supuso un retroceso, siendo lo más estimable el que abarató el coste de la construcción, cosa que sin embargo era muy estimada por las autoridades políticas, a las que casi siempre les pareció muy elevado el pecunio destinado a mejorar la vida del soldado. Esto hizo que la tan necesaria mejora general del acuartelamiento se retrasara hasta los años veinte del siglo XX, cuando en realidad, y en justicia, debió de haberse llevado a cabo a mediados del siglo XIX.

De todos modos, esa cuestión económica es algo que debe de estimarse como especialmente oportuna del proyecto del teniente don Saturnino Fernández, pues ante la carencia de presupuestos en los estudios de la comisión que nos impide hacer comparaciones, nos permite sin embargo valorar lo que podía suponer la construcción de un acuartelamiento en el que se había buscado una restricción económica. Cabe decir que el oficial de Ingenieros estimó que la inversión necesaria para levantar el cuartel por él proyectado sería de 2.607.000 reales. Por otra parte, esto también nos lleva a que nos hagamos una idea de la ingente inversión que se hacía precisa para que el Estado pudiera afrontar una completa campaña de acuartelamiento, y cómo ésta sólo pudo llevarse a cabo en los años de la bonanza económica propiciada por las correctas medidas tomadas bajo el gobierno de la Dictadura del general Primo de Rivera y el ministerio de Calvo Sotelo.

Sólo nos resta indicar que en dos apéndices incluimos, manteniendo la grafía original, los textos de la comisión acerca del cuartel para una Brigada de Artillería montada y el del teniente Fernández, por no ser excesivamente largos y por completar lo que hemos ido analizando en este análisis.

APÉNDICE 1. Propuesta de la comisión del año 1847

Lámina 18

Cuartel para una brigada de Artillería montada compuesta de cuatro baterías, con los accesorios correspondientes y pabellones para todos los Jefes y Oficiales.

Las necesidades generales de una brigada de artillería montada en la parte relativa al alojamiento de hombres y ganado, son semejantes en un todo á las que se han expuesto anteriormente para los cuarteles de caballería en general. Por lo tanto, al formar el proyecto del cuartel de la lám. 18 se han tenido presentes las mismas condiciones de higiene y comodidad que sirvieron para determinar y fijar las disposiciones generales de conjunto de aquellos y los detalles de sus diferentes partes. Adoptando como ejemplo la configuración general del cuartel de caballería contenido en la lám. 9ª., y con presencia del programa particular de la fuerza y las necesidades de una brigada de artillería montada, se ha dispuesto el que se presenta en la lámina 18.

El programa que la comisión se ha propuesto al proyectar este cuartel, ha sido el siguiente, tomando para la fuerza de hombres y ganado y carruajes el término medio entre la del pié de guerra y el de paz, como se efectuó para los cuarteles de caballería é infantería.

- 1º. Cuerpo de guardia y sus accesorios: á saber:
 Cuerpo de guardia de Oficial.
 Cuerpo de guardia de tropa.
 Cuerpo de sargento de guardia.
 Calabozos.
 Cuartos de correccion para tropa y sargentos.
 Cuartos de órden, de causas y de visita del Facultativo.
- 2º. Cuadros para los 100 caballos y mulas de cada una de las cuatro baterías.
- 3º. Dormitorios para 130 artilleros por batería.
- 4º. Cuartos de cabos de policía.
- 5º. Salas de Academia para Oficiales y tropa.
- 6º. Almacenes de vestuario y armamento, y de monturas y atalajes.
- 7º. Talleres para los Herradores y Guarnicioneros.
- 8º. Enfermerías de tropa y de caballos y mulas.
- 9º. Cantina, cocinas y letrinas.
- 10º. Fuentes, abrevaderos y lavaderos.
- 11º. Picadero para los caballos.
- 12º. Repuesto de municiones.
- 13º. Tinglado para las piezas y carros de municiones, á razon de 14 carruajes por batería.
- 14º. Habitación del Conserje.
- 15º. Pabellones para la Plana mayor de la brigada que consta de
 - 1 Primer Gefe.
 - 1 Segundo Gefe con sus oficinas.
 - 2 Ayudantes.
 - 1 Médico.

- 1 Capellán.
- 1 Brigada.
- 1 Cabo de trompetas.
- 1 Cabo de batidores.
- 15º. Pabellones para los Oficiales y demás individuos afectos á la batería.
 - 4 Capitanes
 - 12 Subalternos
 - 4 Mariscales.
 - 4 Guarnicioneros.

El alojamiento de la tropa y ganado que componen la brigada se ha dispuesto de modo que cada batería ocupe un edificio independiente, en cuyo piso bajo se hallen las cuadras para las mulas y caballos, y en el principal los dormitorios para los artilleros. Los detalles de aquellas y de estas son los mismos que los indicados en la lám. 9ª, existiendo solo alguna diferencia en la forma de las palomillas para las sillas. En los extremos de cada uno de estos edificios se han colocado las letrinas, los cuartos de aseo y los de los cabos de policía, con la debida independencia de los dormitorios. Una escalera central pone en comunicación el piso bajo con el principal. Estos cuatro edificios estan apoyados á los dos lados de un gran patio rodeado de una galería formada por arcos ó postes. (Véanse las láminas 2ª. y 11.)

Los detalles de las cocinas de tropa, fuentes, abrevaderos, lavaderos, enfermería de caballos y mulas, fragua y taller de los herradores, así como los del edificio que ocupa la fachada principal, destinado á cuerpos de guardia y demas accesorios en el piso bajo y á pabellones en el principal y segundo, son idénticos á los del cuartel de caballería de la fig. 9ª.

Para la mejor inteligencia de la disposición de las letrinas de tropa pueden consultarse los detalles contenidos en la lámina 13.

Al picadero no se le ha dado más extensión que la necesaria para los caballos de silla de la brigada. La lám. 14 contiene los detalles de su construcción. Siendo conveniente que los carruajes queden á cubierto de la intemperie y sin aglomeración, se ha dispuesto el tinglado destinado a resguardarlos, de modo que todos los de la brigada esten aparcados por baterías en una sola fila. Pero como de disponer esta en línea recta resultaría de una extension desproporcionada respecto á la de los demas edificios del cuartel, se ha adoptado la forma que indica la lám. 18, en arco de círculo, quedando aparcada la brigada en disposición de poder atalajar cada carruaje en el puesto que ocupa para emprender la marcha progresiva hacia la puerta principal. A su entrada en el cuartel se dirigen los carruajes por los claros C y D á entrar en sus puestos respectivos por retaguardia del tinglado. La disposición de este en arco de círculo permite la inspección de toda la brigada de un solo golpe de vista, ya sea desde la puerta interior del patio que es donde se halla su centro, ó desde una de las ventanas del pabellón del primer Gefe en el piso principal. Se ha fijado en seis el número de piezas por batería, lo que da para cada una de estas un total de 14 carruajes, incluyendo en este número el carro y fragua de cada una.

El repuesto de municiones se ha arreglado de modo que puedan estas quedar almacenadas sin sufrir detrimento cuando no se conceptúe necesario que permanezcan en los carruajes. Cada batería tiene en él cuatro alacenas, con divisiones para cada cartucho, adosadas á las paredes interiores del repuesto. El interior queda despejado suficientemente; el suelo es entarimado y elevado para evitar la humedad, y el techo está formado por armaduras sencillas cubiertas de tejás. Una cerca rodea además este pequeño edificio.

Figura 76.

Distribución de los diferentes edificios que componen el cuartel.

<ol style="list-style-type: none"> 1. Vestíbulo y puerta principal. 2. Cuerpo de guardia de Oficial. 3. Cuerpo de guardia de tropa. 4. Cuarto de sargento de guardia. 5. Calabozo. 6. Idem para incomunicados. 7. Cuartos de orden y de causas para Ayudantes y de visita para el Facultativo. 	<p>Piso bajo del cuerpo de edificio central.</p>
<ol style="list-style-type: none"> 8. Cuarto de corrección de tropa. 9. Idem de sargentos. 10. Taller de los Guarnicioneros. 11. Almacén de monturas y atalajes. 12. Dormitorios de trompetas. 13. Cantina. 14. Pabellón del brigada. 15. Enfermería. 16. Academia de cabos y sargentos. 17. Conserje de edificios militares. 18. Dormitorio de los batidores. 19. Dormitorio de los batidores. 	<p>Piso bajo del cuerpo de edificio central.</p>
<ol style="list-style-type: none"> 20. Pabellón del primer Gefe. 21. Idem del segundo Gefe. 22. Pabellón para los dos Ayudantes. 23. Cuatro pabellones para los cuatro Capitanes. 24. Cinco pabellones para diez Subalternos. 25. Pabellón del Médico-Cirujano. 26. Idem del Capellán. 	<p>Piso principal del mismo edificio.</p>
<ol style="list-style-type: none"> 27. Pabellón para dos Subalternos. 28. Pabellones para los cuatro Mariscales. 29. Pabellones para los cuatro Mariscales. 30. Pabellones para los cuatro Mariscales. 	<p>Piso segundo.</p>

<p>31. Cuadras para los 100 caballos y mulas de cada batería (véase la lám. 9^a.) 32. Cuarto del cabo de policía. 33. Letrinas de tropa (véanse las láminas 5^a y 13).</p>	<p>Piso bajo de los edificios A.</p>
<p>34. Dormitorios para 130 artilleros (véase la lámina 9^a.) 35. Cuarto del sargento primero y almacén particular de la batería. 36. Cuarto de aseo. 37. Letrinas de tropa (véase la lámina 13).</p>	<p>Piso principal de los edificios A.</p>
<p>38. Tinglado para aparcar los 56 carruajes de las cuatro baterías (véase la fig. 77). 39. Paso. 40. Cuadras para caballos enfermos y laboratorio con fogones para los Mariscales. 41. Repuesto de municiones (véase la fig. 79). 42. Fraguas y cobertizos para herrar. 43. Picadero. 44. Fuentes y abrevaderos. 45. Lavaderos. 46. Cocinas (véase la lám. 6^a.) 47. Baño para el ganado. 48. Depósitos de estiércol. 49. Puertas.</p>	

Figura 77.

Plano de dos interejes del tinglado para los carruajes.

- aaa....* Piés derechos de madera sobre dados de piedra de sillería que sostienen la armadura del tejado y sirven de jambas á las puertas.
abc.... Puertas de madera de librillo.
ddd.... Guarda-cantones.

Figura 78.

Palomillas para las sillas y atalajes.

- a b....* Palomilla para la silla.
c d.... Travesaño de madera para suspender los atalajes.
e..... Gancho de hierro para suspender el collaron.

Figura 79.

Repuesto de municiones.

Cada batería tiene cuatro alacenas con divisiones para colocar 380 cartuchos, que es el número que constituye próximamente la dotación de cada una.

Los ventiladeros *a a* estan situados á 8 piés de altura sobre el terreno exterior.

APÉNDICE 2. Propuesta del teniente don Saturnino Fernández y Gómez

Proyecto y Presupuesto de un Cuartel para una Brigada de Artillería montada compuesta de cuatro Baterías.

Escusado me parece ablar [sic] de las condiciones generales á que todo Cuartel debe satisfacer, siendo conocidas de todos los Ingenieros y estando ademas consignadas en la excelente memoria que sobre Edificios militares se publicó en el Memorial del Cuerpo.

Un Cuartel para la Artillería en la parte relativa á el alojamiento de hombres y ganado es analogo al de la Caballería y estando conforme en la disposicion dada para este objeto: en el proyecto de la lamina 18 de dicha memoria lo he adoptado como se vé en el adjunto plano, suprimiendo los comunes del piso principal y con las demas variaciones que la reunion de los edificios trae consigo y se ven en el plano.

En este proyecto no he dado cábida para los pabellones de oficiales, y sí unicamente para los de semana y comandante de Cuartel, y en un edificio distinto para que puedan gozar de mas quietud, pero sin perder de vista la vigilancia que sobre todo el cuartel deben tener; para el primero y segundo Gefe con oficinas para estos en la planta baja, y para el encargado de la Caja conforme á la última Real orden.

Los detalles de construcción son los mismos que los de dicha lamina 18 y demas.

La siguiente explicacion del plano hace conocer las partes de que consta y su situacion.

Los numeros primeros indican partes identicas en cuanto á su distribucion particular y situadas analogamente en el lado simetrico correspondientes.

Edificio A

Planta baja

1. Vestibulo y puerta principal
2. Cuerpo de guardia de oficial
3. Cuerpo de guardia de tropa
4. Cuarto del sargento de guardia
5. Calabozo
6. Calabozo para incomunicados
7. Cuartos de orden y de causas para los Ayudantes, y de visita para el facultativo
8. Cuarto de correccion de tropa
9. Cuarto id. de Sargentos
10. Taller de los Guarnicioneros
11. Almacen de vestuario
12. Cantina
- 13.

Piso principal de A

14. Vestíbulo
15. Cuartos para los oficiales de semana
16. Cuarto para el Comandante de Cuartel
17. Conserje de edificios militares
18. Enfermería
19. Almacén de armamento
20. Dormitorio de gastadores
21. Dormitorio de gastadores
22. Dormitorio de gastadores
23. Dormitorio de trompetas
24. Pabellón del Brigada

Edificios B y C

Piso bajo

- 24, 24'. Cuadras para 100 caballos y mulas de cada batería
- 25, 25'. Cuartos de los cabos de policía
- 26, 26'. Comunes
27. Almacén de viveres
- 27'. Almacén de montura y atalaje
- 28, 28'. Dormitorio para 130 artilleros por batería
- 29, 29'. Cuartos de aseo
- 30, 30'. Cuartos de los Sargentos 1^{os}
- 31, 31'. Vestíbulos [sic]
32. Academia de oficiales
- 32'. Academia de Sargentos y Cabos
- 33, 33'. Pabellones para dos Mariscales

Piso segundo

- 34, 34'. Vestíbulos
- 35, 36. Pabellón para dos Mariscales
- 35'. Pabellón para el Picador
- 36'. Pabellón para el Cabo cartero y cabo de presos
37. Tinglado para aparcar los 56 carruajes de las 4 baterías
38. Fuentes
39. Baño para el ganado
40. Labaderos [sic]
41. Picadero
- 42, 42'. Puertas
- 43, 43'. Depósitos de estiercol
44. Cocinas económicas y comunes á la turca
45. Cuadras para caballos enfermos y laboratorio con fogones para los Mariscales
46. Tinglado para herrar
47. Repuesto de pólvora

Edificio D**Planta baja**

- 48. Comunes
- 49. Cuarto de ordenanzas
- 50. Despacho y oficina del 2º Gefe
- 51. Oficina de la Caja
- 52. Vestíbulo
- 53. Despacho y oficina del 1º Gefe

Piso principal

Pabellon del 1º Gefe

Piso segundo

Pabellon del 2º Gefe

Presupuesto

2.050	Varas cub ^s escabacion de cimientos á 2 reales _____	4.100
210.350	ppp ^s de mamp ^a á 1 r ^l . _____	210.350
676.500	ppp ^s de mamp ^a de ladrillo á 2 r ^s . _____	1.353.000
37.200	pp ^s tabique de media asta á 1½ r ^s _____	55.800
37.090	pp ^s panderete de ladrillo a 1 r ^l _____	37.090
3.770	p ^s de alero á 2 ½ r ^s pie _____	9.425
103.200	pp ^s de arm ^a de pendolon tablado y retejado á 4 reales pie _____	412.800
26.400	pp ^s de arm ^a de pendolon tablado y retejado á 3 reales _____	79.200
110.400	pp ^s de solado a 1 r ^l _____	110.400
5	Escaleras _____	4.500
19.200	pp ^s de puertas y ventanas á 5 r ^s _____	96.000
1.600	Cerraduras de todas clases y herrajes á 10 reales _____	16.000
	Las fuentes y baños _____	30.000
	De enlucido y pintura _____	20.000
	Asfaltado de las cuadras _____	11.200
4.880	pies lin ^s de sesma á 1 r ^l _____	4.880
222	Pesebreras á 50 r ^s una _____	11.100
192	Palomillas de atalaje á 12 r ^s _____	2.440
1.750	Pies lin ^s de tablas de equipo y perchas á 1 ½ el pie _____	2.575
400	Pies lineales de armero á 1 r ^l _____	400
	Composición de herramientas y 5 p% del total _____	154.663
	Total _____	2.607.000

Guadalajara 31 de Agosto 1853
 El Ten^{te} del Cuerpo
 Saturnino Fernandez y Gomez

*Proyecto de
un Cuartel para una Brigada de Artillería montada
compuesta de cuatro Batallones.*

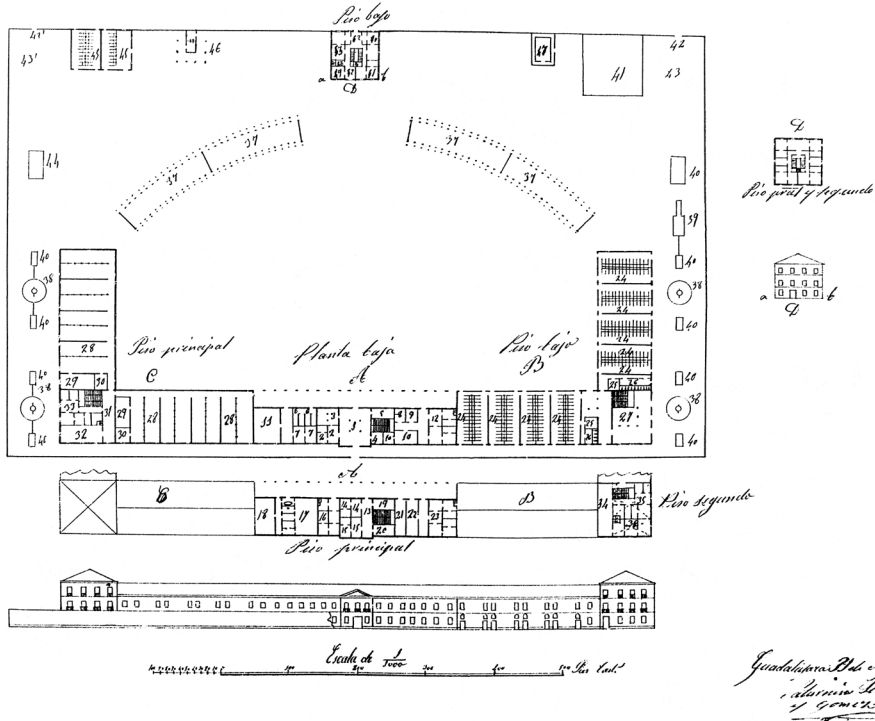


Figura nº 2

Tte. de Ingenieros D. Saturnino Fernández. Proyecto de un cuartel para una Brigada de Artillería montada, (1853)

ONLINE



CONQUISTADORES Y PLATEROS DE NUEVA ESPAÑA. JUAN Y PEDRO DE SALCEDO

CONQUERORS AND SILVERSMITHS OF NEW SPAIN. JUAN AND PEDRO DE SALCEDO

Javier Abad Viela, *arquitecto*

In this work I encapsulate the life of Juan de Salcedo, a very prominent conquistador, and his son Pedro de Salcedo, a silversmith with a spectacular biography.

El conquistador Juan de Salcedo, fue un individuo singular en un grupo humano, el de los conquistadores, abarrotado de personalidades que hoy se nos antojan extraordinarias. Hombre de pocas y medidas palabras y de notable inteligencia práctica; estuvo dotado de un carácter prudente y de un nivel cultural y social comparativamente elevado¹, cualidades que le ayudaron a tomar acertadas decisiones a las que, por lo demás, acompañó una suerte innegable. Salcedo murió rico y joven, dejando buena memoria de sí. Conocido por sus compañeros como “*el romo*”², nació hacia 1485 (en 1531 afirma tener 45 años “*poco más o menos*” y en 1533 dice ser de más de 45 años y en 1535 de 50 años, poco más o menos la misma edad que Cortés), quizás en el concejo de Zalla, uno de los dos que hoy componen el Valle de Salcedo, territorio situado en la comarca de las Encartaciones de Vizcaya. Salcedo fue universalmente tenido por hidalgo, en 1568, el maestre de campo Martín de Goiti declarará desde un lugar tan lejano como la isla de Cebú: “[...] *este testigo ha tenido e tiene siempre [por hidalgo] al dicho Felipe de Salzedo, porque su agüelo es conquistador, que se llama Fulano de Salzedo, era natural del Valle de Salzedo, donde hay muchos hijosdalgo y es tierra libre [...]*”³.

Juan de Salcedo, que quizás había contraído matrimonio en España con María Sánchez, mujer que no le acompañó a Indias y con la que pudo tener un hijo, el futuro platero

¹ Es posible que, como Cortés, hubiese sido escribano en algún momento de su vida, al menos aparece muy relacionado con notarios y licenciados e implicado en asuntos legales ajenos. Así por ejemplo, en 1527, Miguel de Zaragoza, mercader que en algún momento llegó a ejercer como escribano entre los conquistadores, le nombró albacea testamentario y tutor de su hijo, el futuro escribano de cámara Juan de Zaragoza, cargo que ejercía en 1528.

² Con este apodo aparece en Bernal Díaz del Castillo y en las mismas actas del Cabildo municipal. El mote parece haber sido de uso común entre sus compañeros conquistadores. Es posible que el término se le aplicara debido a la escasa longitud de su nariz (chata), pero quizás se refiriese a su personalidad, escasamente entusiasta, poco decidora y menos bulliciosa de lo que parece haber sido común entre los conquistadores, lo que sería coherente con los rastros que Salcedo ha ido dejando en la documentación.

³ AGI. Patronato, 52, R.2. Información de méritos y servicios (en adelante IMS) solicitada por Felipe de Salcedo en la isla de Cebú el 1º de junio de 1568, ante Miguel López de Legazpi, gobernador de las “*Islas de Poniente*” y abuelo del propio informante. El célebre maestre de campo, que dice tener “*más de quarenta años*” de edad, habla de oídas: no pudo conocer a Juan de Salcedo, fallecido hacía más de tres décadas.

Pedro de Salcedo⁴, debió embarcar para las Antillas hacia 1515 o 1516, con unos 30 años de edad. Ya estaba en Cuba en 1517, cuando se le documentan importantes encargos al servicio de Diego Velázquez, gobernador de la isla, que le situarían en su entorno cercano⁵. Entre ellos estuvo viajar a La Española para conseguir la aprobación de los padres jerónimos con vistas a una futura expedición a “Iucatán”, licencia que le fue prontamente concedida⁶. Como prueba de esta visita, el 4 de mayo de 1528, Salcedo otorga poder en la ciudad de México a Francisco Martín, vecino de la villa de “Çabana” en la Isla Española, para que recupere una yegua o su descendencia que había dejado allí “*hazia nueve o diez años poco más o menos*”⁷.

En Cuba, con unos 30 años de edad, ya fuese por valía, parentesco o por un comparativamente elevado nivel social o económico de origen, Salcedo se movía en el círculo interno del poder, llegando a compartir propiedades con el mismo gobernador. Fue allí donde conoció a Cortés, al que en varias ocasiones llegaría a prestar notables cantidades de dinero y con quién parece haber mantenido una perdurable relación de leal amistad.

En enero de 1518, Salcedo fue con Juan de Grijalva en la expedición que él mismo había gestionado y de la que volvió malparado. Quizás por ello o por sus buenas relaciones con Diego Velázquez, no acompañó a Cortés cuando este partió en noviembre de ese mismo año para la definitiva expedición de descubrimiento y conquista del continente. Lo haría en la armada enviada por Velázquez para apresar al mismo Cortés, que se dio a la vela en marzo de 1520 bajo el mando de Pánfilo de Narváez.

Después de la escaramuza nocturna del 29 de mayo en torno al templo mayor de Cempoala, los soldados de Narváez se unieron a Cortés según declarará el propio Salcedo: “[...] *este testigo vino con el dicho Pánfilo de Narbáez y después que él fue preso, con el dicho don Hernando Cortés [...]*”⁸. A partir de este momento, Juan de Salcedo participó en todos los combates: tras la vuelta a México desde Cempoala estuvo en la reducción de la rebelión del pueblo de Tepeaca que estalló, dirigida por los mexicas, poco después de la retirada de la Noche Triste. Es característica su expresión, tantas veces repetida cuando se le preguntaba por batallas, encuentros y hechos de armas en las probanzas en las que participó y: “[...] *e lo sabe porque este testigo lo vido y se halló presente a todo ello*”, que llamó la atención a Hugh Thomas y le llevó a pensar que Salcedo había participado intensamente en la Conquista y “[...] *que vino al cerco desta ciudad y la ayudó a conquistar y ganar*”.

⁴ AGI. Contratación, 5536, L.2, f.4 (5).

⁵ LÓPEZ de GÓMARA, Francisco, *La conquista de México*, ed. príncipe de Zaragoza, 1552. También en LAS CASAS, Bartolomé de, *Historia de las Indias*, ed. de Agustín Millares Carlo. México, 1986, vol. I.

⁶ THOMAS, Hugh, *Quién es quién de los conquistadores*, s/l, Salvat Editores, 2001, p. 254. El autor sitúa en Francisco López de Gómara la fuente de la noticia. En realidad, la expedición de Grijalva tocó tierra en la región de Tabasco, al norte de la península de Yucatán.

⁷ MILLARES CARLO, Agustín y MANTECÓN, José Ignacio, Índice y extractos de los protocolos del Archivo de Notarías de México, D. F. 1524-1528, vol. I. México, 1945, pág. 283. Protocolo del escribano Juan Fernández del Castillo.

⁸ AGI. Patronato, 77, N.2, R.10.

Sin embargo, después de la caída de Tenochtitlán en 1521, Salcedo siguió en campaña. En 1523, ya como titulado como capitán, estuvo con Gaspar de Garnica, su amigo y futuro pariente, entre los que bajo el mando de Gonzalo de Sandoval aplastaron sin muchas contemplaciones una nueva rebelión india, en esta ocasión en torno al territorio recorrido por el río Pánuco, en la región huasteca que tan serios problemas había proporcionado ya anteriormente a los españoles, desde Grijalva a Garay. Poco después, a finales de 1524, de nuevo junto a Gaspar de Garnica, siguió a Cortés en la expedición a “*Las Hibueras*” (Honduras), donde Bernal Díaz del Castillo lo ve llegar sirviendo en las capitanías de Gonzalo de Sandoval y Luis Marín⁹. Durante los más de dos años que duró la empresa, Salcedo parece actuar en varias ocasiones como consejero cerca del gobernador de Nueva España, en cuyo barco y compañía volvió a México y entre cuyos más firmes y leales partidarios estuvo siempre.

En su testamento, otorgado en México pocos días antes de morir, el alguacil mayor Rodrigo de Paz, primo y mayordomo de Cortés¹⁰, reconoce que Juan de Salcedo había prestado dos mil pesos de oro [de minas] al señor gobernador que han de ser pagados “*de los bienes de su merced*”. También manifiesta que en la recámara de Cortés, en el interior de una petaquilla, se hallarán un “*collar de oro y otras cosillas*”, propiedad del mismo Juan de Salcedo¹¹. Posiblemente, el préstamo debió haberse concretado entre 1522 y 1524, fechas de la llegada a México de Rodrigo de Paz y de la partida de Cortés y Salcedo para Honduras. Ignoramos la razón por la que joyas presumiblemente valiosas propiedad de Salcedo estuvieran en la recámara de Cortés, pero si más no, resultaría muestra de confianza y proximidad.

El 24 de mayo de 1526, recién llegado a la Nueva España, Cortés escribe desde el puerto de San Juan de Ulúa al cabildo municipal de México avisando de su regreso¹²:

⁹ DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, RAE, edición de Guillermo Serés, Madrid 2011, cap. CLXXVIII, pág. 767. Bernal Díaz confunde el nombre de Salcedo, llamándole “*Pedro*” de Salcedo y aplicándole el mote de “*el romo*”, con el que aparece identificado varias veces en la documentación de la época.

¹⁰ Rodrigo de Paz, natural de Salamanca, primo de Cortés, llegó a México en 1522, un año después de la conquista de la ciudad. Llevaba con él el nombramiento real de capitán general y gobernador para su pariente, quien a su vez lo haría su mayordomo, cargo que reunía las capacidades y competencias de apoderado, secretario y administrador de bienes. En 1524 fue nombrado regidor de México y en febrero de 1525 alguacil mayor. Su vida acabó trágicamente: tras la salida de Cortés para Honduras, el factor Gonzalo de Salazar y el veedor Peralmíndez Chirinos –quienes creyendo que Cortés había muerto, se habían hecho con el gobierno de la tierra mediante un auténtico golpe de estado–, deseaban los condujese al supuesto tesoro de Moctezuma que pensaban había escondido Cortés y para ello lo hicieron torturar y finalmente ahorcar el 16 de octubre de 1525, pocos días después de que fuese redactado este emotivo testamento.

¹¹ MILLARES CARLO, Agustín y MANTECÓN, José Ignacio, Índice y extractos de los protocolos del Archivo de Notarías de México, D. F. 1524-1528, vol. I. México, 1945, pág. 42. Protocolo del escribano Juan Fernández del Castillo. Testamento de Rodrigo de Paz, 21 de septiembre de 1525.

¹² Libro primero de Actas del Cabildo Municipal de la Ciudad de México (en adelante AC1). 31 de mayo de 1526.

E yo me daré la mayor priesa que pueda en yr a esa cibdad para que del todo mi deseo y el de vosotros Señores se cumpla, donde os daré parte de quenta de mi peregrinación e trabajos, porque darla toda ni vosotros Señores podríades oyrla ni yo contar.

En la carta, Cortés también anuncia un perdón general a sus enemigos políticos salvo por crímenes de lesa majestad o agravios a terceros, y pide que no se salga a recibirle por no dejar la ciudad desamparada y causar trabajos y molestias a los naturales. A primero de junio, el cabildo se da por enterado del suceso, emite una respuesta dejando constancia de su alegría (que no sería de todos pero sí de la mayoría de los antiguos conquistadores), y da albricias a quien trajo la noticia de la feliz llegada. Tras la dimisión del anterior Cabildo, el 26 de este mismo mes y año, en presencia de Cortés, son nombrados los nuevos alcaldes y regidores de México; entre estos últimos, figura Juan de Salcedo, que ocupará el regimiento hasta el 31 de diciembre de 1528.

En 1524, antes de la partida para Honduras, “Juan de Salcedo el romo” ya era vecino de la nueva ciudad de México (AC1, 16 de septiembre). En 1527, el Ayuntamiento le hizo merced de “dar por servidos” (legalizó y registró la propiedad) cinco solares, cada uno con su casa, sobre los que ya tenía. Salcedo dijo haberlos comprado, unos al anterior propietario y otros en almonedas de conquistadores muertos en Honduras¹³.

Los protocolos supervivientes del escribano Juan Fernández del Castillo entre 1526 y 1528 y los Libros de Actas del Cabildo municipal desde 1524 hasta mediados de la siguiente década, contienen numerosas pruebas de la actividad de Salcedo como ganadero, posiblemente su actividad principal junto a la de minero (solo en 1527, entre los compradores de sus caballos figuran el conquistador de origen italiano Tomás de Rijoles y el ecijano Juan Pérez de Ardón, que había sido decisivo en la conquista de Guatemala con Alvarado). También negocio con cacao, tuvo haciendas casas e inmuebles en la ciudad, de los que menciono solamente dos por motivos evidentes: en el Cabildo de 16 de septiembre de 1524, Salcedo es recordado como propietario de un solar situado junto a otro que es “del platero Alonso [...]”¹⁴

¹³ AC1. 21 de enero de 1527. Los conquistadores cuyas casas compró Salcedo, fueron: Cristóbal de Quesada, muerto en Honduras. Miguel Díaz de Aux, el conquistador mestizo de aragonés e india taína era mayordomo del Concejo de México en 1526; antes de 1524 vendió al capitán Rodrigo Morejón de Lobera, muerto en Honduras, la casa que luego compró Salcedo. Sancho de Salcedo, conquistador del que no tengo otras noticias. Diego de Valdenebro, conquistador de primera época que se vio inmerso en el golpe de estado contra Cortés promovido por el factor Salazar y el veedor Chirinos. Nombrado regidor el 22 de agosto de 1525 (AC1), no en 1522 como afirman varios autores, nombrado alcalde ordinario de México en 1º de enero de 1526, cargo en el que duró muy poco tiempo, siendo expulsado por los amigos de Cortés al saberse que este seguía con vida, Salcedo vivía entonces en la que había sido su casa, aledaña al convento de Santo Domingo.

¹⁴ AC1. Apellido en blanco en el original.

que se va a Castilla"¹⁵, y el 14 de agosto de 1528, recibe del cabildo una "merced de huerta", lindante con un terreno concedido al veedor-alcalde de los plateros y anterior fiel contraste y "tocador de quilates" (ensayador) de la ciudad, el platero Héctor Méndez (AC1).

Salcedo recibió en encomienda los pueblos de Tenancingo, Zacualpán y Amatepec, lugares muy próximos entre sí situados en el camino que lleva de la ciudad de México a Taxco, a espaldas de Cuernavaca y en pleno cinturón minero del suroeste de México, en cuyo territorio se ha documentado a Salcedo fundando varios reales de minas. En conjunto, tres pueblos poblados y ricos, cuyos tributos proporcionaban al encomendero ingresos cifrados, sólo para los dos primeros, en 2.500 pesos de oro anuales, aunque los mayores ingresos procedían de las explotaciones mineras, algunas de las cuales seguirían activas a día de hoy¹⁶.

En algún momento que no puedo precisar, pero anterior a 1528, Juan de Salcedo contrajo matrimonio con Leonor Pizarro, la "señora cubana" (la expresión es de Las Casas) con la que, hacia 1515 o poco después, Cortés había tenido una hija en Cuba, Catalina Pizarro¹⁷. En mayo de 1528, Cortés temporalmente vuelve a España, no sin antes haberse ocupado del bienestar de su hija nombrándole un tutor, según se recuerda en su testamento de 1547 (aquí y en el resto del trabajo los énfasis son míos):

[Cláusula] 25. *Item mando que a doña Catalina Pizarro mi hija y de doña Leonor Pizarro, mujer que fue de Juan de Salcedo, vecino de la ciudad de México, se le de todo lo que pareciere que han rentado y multiplicado las vacas y yeguas y ovejas de que yo le hice donación al tiempo que vine a los reinos de España [...] con todo lo demás que yo le señalé para su dote y casamiento, lo cual se entregó todo al dicho Juan de Salcedo, marido de la dicha Leonor Pizarro, su madre.*

[Cláusula] 31. [...] *que me prometió [Salcedo] con juramento que vuelto yo de la jornada en que iba las daría [las cuentas] muy cumplidamente y sin fraudes, que antes ayudaría de su hazienda que tomar nada de la dicha doña Catalina Pizarro, [...] lo qual fizó, que pasó e fue presente Andrés de Tapia.*

¹⁵ AC1. Probablemente se trate del Alonso Álvarez (o Alonso Álvarez de Ribera), quizás de origen cordobés, uno de los tres únicos plateros que puedo asegurar a día de hoy que fueron conquistadores de México con Cortés. Según H. Thomas habría llegado al continente en abril de 1520 con Pánfilo de Narváez, o a bordo de un barco enviado por Garay desde Jamaica, con una tropa cuyo capitán era Francisco Ramírez. La documentación se muestra muy confusa en torno a este platero. Es constante que debieron existir dos –o incluso tres– conquistadores con este mismo nombre, cuyas biografías comienzan a divergir hacia 1524.

¹⁶ La masiva concesión de encomiendas por Cortés a sus compañeros y soldados está documentada desde fecha muy temprana (1522) y nunca se interrumpió pese a la prohibición de la Corona. La primera obligación de un encomendero consistía en cuidar y sostener la salud espiritual de sus indios y Juan de Salcedo parece haberse ocupado de ello, la bella iglesia parroquial de Zacualpán, aunque hoy muy modificada, estaba ya en uso en 1529.

¹⁷ **Leonor Pizarro** era posiblemente india taina (aunque otros opinan que era pariente del propio Cortés), fue madre de **Catalina Pizarro**, primogénita y posiblemente preferida entre los hijos del conquistador, fuesen legítimos o naturales. El 16 de abril de 1529, el marqués del Valle de Oaxaca conseguiría del papa Clemente VII su legitimación junto a la de Luis, otro de sus hijos. Parece posible que el matrimonio de doña Leonor con Salcedo fuese cercano en el tiempo al de Juan Jaramillo con doña Marina que tuvo lugar en 1524.

En enero de 1531, Salcedo dice ser de edad de “40 años pasados” en su declaración contra el presidente de la primera Audiencia Nuño de Guzmán y los licenciados Matienzo y Delgadillo, en un pleito de restitución de tierras promovido por el marqués del Valle:

[...] *que los dichos Nuño de Guzmán e Matienzo e Delgadillo demandaron en el Cabildo las dichas huertas [...] e que este demandar era mandar que se las diesen, porque si dexaran de dárselas non fuera bien al cabildo dello [...] porque a personas allegadas al dicho presidente e oidores dieron tierras junto a ellas [las huertas quitadas a Cortés], e tiene por cierto que si este testigo demandara alguna tierra allí no se la dieran.*

Salcedo debía estar muy enfrentado a los miembros de la anterior Audiencia (desde luego, tenía muchas razones para ello): cuando se le pidió ratificarse en su declaración, “*dixo que se ratificaba e si necesario era lo tornaba a decir de nuevo*”¹⁸.

En el mismo año de 1531, Salcedo testifica en México a favor de los conquistadores Juan de Cuellar Verdugo, Francisco Montañó y Francisco Olmos; en 1533 lo hará en la de Gaspar de Garnica. Por estas mismas fechas debió participar en la probanza de Cristóbal Martín Millán de Gamboa¹⁹, cuya fecha exacta desconozco. Todos ellos pertenecieron al grupo de conquistadores más próximos a Cortés.

En la primera probanza, Salcedo declara ser de 45 años poco más o menos; sabe que Juan de Cuellar [Verdugo] estuvo en la expedición de Grijalva (1518) y “[...] *preguntado como lo sabe, dixo que porque este testigo vino con el dicho Juan de Grijalva e bido e vino con el dicho Juan de Cuellar [...] e llegó hasta el dicho pueblo de San Juan de Lúa [sic, por Ulúa]*”. Así mismo, Salcedo sabe que Cuellar pasó al continente con Cortés: [...] *e lo sabe este testigo [por] que vino con Pánfilo de Narváez e falló al dicho Juan de Cuellar en esta Nueva España con el dicho marqués del Balle*”. También dice haberle visto en la expedición a las Higueras (Honduras), en la que “*se le murieron dos o tres caballos en las dichas Higueras*”, que el propio Cuellar valoraba en mil castellanos de oro²⁰. Ya de vuelta en “*la gran ciudad de Tenustitán*” (sic, por Tenochtitlán), Salcedo mantuvo unas estrechas relaciones con el segoviano, del que fue padrino en su boda con doña Ana, sobrina del señor de Texcoco y sobrina de Moctezuma “*e sabe que es casado con la dicha doña Ana, que este testigo fue su padrino en las velaciones*”²¹.

La información contenida en la información de Francisco Montañó es decepcionante en lo que al propio Salcedo se refiere. El testigo se limita a confirmar el contenido de las 31 preguntas del interrogatorio, dice conocer a quién le presenta “*de diez o doze años*” y ser de

¹⁸ *Documentos Cortesianos III*, ed. de José Luis Martínez, México, 1994.

¹⁹ THOMAS, Hugh, *Quién es...*, pág. 254.

²⁰ Una cantidad muy elevada pero coherente con el precio de un buen caballo durante la Conquista. El castellano de oro, con un peso de 1/50 marcos y un valor de 475 maravedíes, fue la moneda de mejor ley y mayor prestigio en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV, en la que reemplazó a la dobla. A principios del siglo XVI, el castellano había sido relevado como moneda circulante por el ducado o excelente, pasando a ser la unidad principal de peso para el oro.

²¹ AGI. México, 203, N.11. IMS de **Juan de Cuellar Verdugo**, 16 de febrero de 1531.

edad de más de 40 años, cuando pocos meses antes había confesado 45²². Prácticamente lo mismo sucede con el testimonio de Salcedo en la IMS de Francisco de Olmos²³.

Menos circunspectas resultan las respuestas de Salcedo en la probanza de su amigo Gaspar de Garnica²⁴. A comienzos de 1533, con más de 45 años de edad, declara haberlo conocido en la isla de Cuba “de quinze años a esta parte [...] quando el dicho Garnica bolbió de Tierra Firme a la dicha ysla e que bió que bino muy destrozado y perdido”; también sabe que su parte estuvo en la expedición de Grijalva, “e preguntado como lo sabe, dixo que porque este testigo vino en la dicha armada con el dicho Juan de Grijalva y en un [mismo] navio con el dicho Garnica”; confirma luego la participación de ambos en algunos de los hechos principales de la Conquista, como la llegada al continente: “este testigo vino con el dicho Pánfilo de Narbáez, y después que él fue preso, con el dicho don Hernando Cortés e se vido en todo lo contenido en la pregunta”; la batalla final: “que sabe e vido que el dicho Garnica bino al cerco desta ciudad y la ayudó a conquistar y ganar”. Ambos estuvieron en Pánuco: “este testigo fue con el dicho Sandoval y se halló en el dicho socorro y lo vido”;

²² AGI. Patronato, N.7, R.1. IMS de **Francisco Montañón**, 11 de agosto de 1531.

²³ AGI. México, 203, N.17. IMS de **Francisco de Olmos**, 13 de julio de 1531. Mucho más significativa será la declaración de este conquistador a favor de Pedro y Felipe de Salcedo en la IMS de 1570.

²⁴ AGI. Patronato, 77, N.2, R.10. IMS de **Gaspar de Garnica**, 9 de febrero de 1533, conquistador de la Nueva España que estuvo entre los más fervientes partidario de Cortés. Quizás por semejanza fonética se ha dicho que fue natural de Guernica. Yo no he podido encontrar pruebas de ello, pero sí de que en el siglo XVI, gentes con el apellido Garnica se hallaban extendidas de este a oeste por toda la Península. La fecha de su nacimiento resulta imprecisa, en 1533 dice ser de más de 45 años y en 1537 se limita a afirmar ser mayor de edad o de 25 años (AGI. Patronato, 55, N.4, R.5. IMS de Alonso de Contreras, agosto de 1537), de cualquier manera debió ser cercana a la de Juan de Salcedo y a la del propio Cortés, hacia 1485 o poco más tarde. Pasó a Castilla del Oro (también conocida como Darién) en 1514 con Pedrarias Dávila, pero no es seguro que partiera con su flota desde la Península, pudo hacerlo desde la Isla Española o desde Cuba, donde “a su vuelta” en 1517 o 1518, lo conoció Salcedo. “Criado de Velázquez”, quizás como el propio Salcedo, participó en la expedición de Grijalva en la que fue herido. Llevó los correos en los que Diego Velázquez ordenaba que se impidiese a Cortés salir de la isla, aunque no está claro que los entregara a tiempo. Pasó de nuevo a Indias con Narváez y estuvo en todos los combates de la Conquista. En 1523 estuvo en “los huastecas” (Pánuco) con Sandoval y al año siguiente siguió a Cortés a Honduras, donde fue nombrado regidor de Trujillo. Allí seguía en 1527, cuando Diego López de Salcedo lo envió preso a la isla Española junto con todos los demás regidores y Hernando de Saavedra, teniente de gobernador por Cortés (AGI. Patronato, 174, R.30, 26 de febrero de 1527), pero a 9 de septiembre de 1528, Garnica estaba ya de vuelta en México (MILLARES, Agustín y MANTECÓN, José Ignacio, Índices..., protocolo del escribano Juan Fernández del Castillo, pág. 314). Pese a que Garnica tuvo indios encomendados, estos eran “de poco provecho”. En 1534, declaró, de forma calificada de entusiasta por José Luis Martínez, a favor de Cortés en su Juicio de Residencia. Estuvo casado con “mujer española” y tuvo muchos hijos, el primogénito de los cuales, llamado también Gaspar de Garnica, contrajo matrimonio con Margarita López de Legazpi, hija del adelantado Miguel López de Legazpi y hermana menor de Teresa Garcés, mujer de Pedro de Salcedo, con lo que Juan y Gaspar llegaron a ser parientes *post mortem* (AGI. México, 1090, L.6, f.34r. Real Cédula de 19 de marzo de 1570). El conquistador murió entre 1540 y 1545. Pese a diversas recomendaciones y ayudas de la Corona (ver, por ejemplo: AGI. México, 1088, L.2, f.221v, de 16 de febrero de 1533), y las promovidas desde 1568 por Melchor López de Legazpi, contador de Nueva España e hijo del adelantado de las Filipinas, tanto Garnica como sus descendientes mantuvieron una constante (y quizás justificada) memoria de agravios padecidos tras la vuelta de Cortés a España en 1529.

y en Honduras: “que el dicho Gaspar de Garnica fue a las Higueras con el dicho capitán [Cortés] porque este testigo fue en su compañía en el dicho viaje y vio cómo el dicho Garnica sirvió en todo lo susodicho, así a pie como a caballo”.

El 22 de mayo de 1534, se firma en México la escritura de constitución de sociedad entre Juan de Salcedo y el marqués del Valle de Oaxaca, por la que el primero aporta por su cuenta y riesgo 8.000 pesos de oro de minas para la adquisición de caballos y otras mercancías que se venderán en el Perú, transportadas en el navío *Santa Águeda*, propiedad de Cortés, surto “en la mi provincia de Tehuantepec”. El inversor obtendrá la sexta parte de todo lo procedido de la operación. Finalmente, la escritura no tuvo efecto y Salcedo, que ya había desembolsado el capital, acepto una obligación de Cortés por la citada cantidad. El asunto concluyo en un pleito, iniciado tras la muerte de Salcedo. Como representante del menor Pedro de Salcedo, su tutor Miguel López de Legazpi declaró a finales de 1539, que en el testamento de Salcedo se afirma que “el dicho marqués del Valle le debía nueve mil e cuatrocientos e tantos pesos”²⁵.

En 9 enero de 1535, Salcedo es uno de los testigos de la escritura de constitución del mayorazgo de Cortés, firmada en Colima el 9 de enero de 1531. J. L. Martínez supone que tras ello debió acompañar a Cortés en la expedición a la Baja California, sin embargo no parece probable: Cortés no volvió de esa expedición hasta bien entrado 1536 y el 23 de agosto de 1535, Salcedo está en México declarando como testigo de parte en el segundo Juicio de Residencia del marqués del Valle. En su testimonio, Salcedo, que afirma tener unos 50 años, proporciona muy interesantes detalles de la vida de Cortés en Cuba, donde dice haberlo conocido más de 20 años atrás, y de diversos momentos de la Conquista, aunque como es habitual en él, muchas de sus respuestas resultan parcas en información y poco expresivas. Esta es la última ocasión en la que he podido documentar al conquistador en vida²⁶.

Juan de Salcedo murió a la edad de 50 años poco más o menos, entre la fecha de su declaración anterior, el 23 de agosto de 1535 y el 6 de junio de 1537, cuando los tutores de sus hijos, Pedro y Miguel de Salcedo, ambos menores de edad, registran en el cabildo municipal los hierros para marcar los ganados de Miguel y de la capellanía instituida por su padre de la que Pedro era patrón nombrado (AC2)²⁷.

Posiblemente, el conquistador estuvo casado en España con una mujer llamada María Sánchez de la que nada más sé, salvo que no lo acompañó a Indias y que pudo ser madre

²⁵ AGI. México, L.2, f. 214v. Por Real Cédula (en adelante RC) dada a 8 de marzo de 1533, se ordena a la Real Audiencia de México se permita al escribano público Juan Fernández del Castillo proseguir en el uso de su oficio, al no admitirse su renuncia del mismo en Miguel de Salcedo, hijo de Juan de Salcedo, vecino de México, “por ser menor de catorce años”.

²⁶ *Documentos Cortesianos II*, ed. de José Luis Martínez, México, 1992. Ver también THOMAS, Hugh, *Quién es...*, pág. 254.

²⁷ Al final de este libro de actas se halla un registro de los hierros que los vecinos propietarios de los mismos utilizaban para marcar sus ganados.

de Pedro de Salcedo, quien no pierde ocasión de declararse “hijo legítimo de Juan de Salcedo”²⁸. Posteriormente, Juan de Salcedo contrajo matrimonio con Leonor Pizarro, con la que tuvo un segundo hijo llamado Miguel de Salcedo, probablemente nacido ya en Nueva España al que su padre intenta comprar sin éxito el oficio de escribano perteneciente a Juan Fernández del Castillo que habría renunciado en él, para lo que pide licencia al Rey, licencia que le es denegada porque en 1532 o 1533, el solicitante era todavía menor de 14 años²⁹, por lo que Miguel debió nacer en Cuba o en Nueva España, pero siempre después de 1519³⁰. El 10 de diciembre de 1543, Pedro de Salcedo y su hermano Miguel de Salcedo, aparecen como testigos en una notificación oficial del escribano de Cabildo, Miguel López de Legazpi, a Gaspar de Algaba para que deje de usar el oficio de escribano público al que no tenía derecho (AC5).

PEDRO DE SALCEDO

Los orígenes.

Platero de oro y plata, hijo del conquistador Juan de Salcedo, no puedo certificar el lugar ni la fecha exacta de su nacimiento, sin embargo, los datos de algunas escrituras, sus propias declaraciones y su *cursus honorum* posterior permiten conjeturar, quizás con suficiente seguridad, que debió ocurrir entre 1514 y 1515 (a finales de 1539 todavía era menor de edad pero un año después ya no lo era³¹), posiblemente en España. A día de hoy, considero extremadamente difícil que fuese más tarde e improbable en otro lugar. En cualquier caso, no nació en México: en su IMS de 1552, el platero afirma “que a veynte e quatro años poco más o menos que bino a esta cibdad de México” (1528)³², hecho que será confirmado por varios testigos de sus probanzas, y porque “Pedro de Salcedo, hijo de Juan de Salcedo y de María Sánchez su mujer”, estaba en Sanlúcar de Barrameda “a la orilla del agua” en noviembre de 1527, desde donde pasó a Indias en ese mismo año en la flota de Francisco de Montejo, gobernador de Yucatán y Cozumel, antiguo compañero de su padre.³³ Por otra parte, el conquistador Ángel Villafaña, compañero de la primera época cubana de Juan de Salcedo y finalmente uno de sus albaceas testamentarios, declara en 1570 conocer a Pedro de Salcedo desde “que era niño, que habrá más

²⁸ AGI. Contratación, 5536, L.2, f.4 (5). Lista de embarque de 29 de junio de 1527, Pedro de Salcedo, hijo de Juan de Salcedo y de María Sánchez, su mujer, pasa a Indias en la flota de Francisco de Montejo, gobernador de Yucatán y Cozumel.

²⁹ AGI. México, 1088, L.2, f.214v. RC de 8 de marzo de 1533.

³⁰ Para una discusión sobre posibles matrimonios e hijos del conquistador, ver el capítulo dedicado a Pedro de Salcedo.

³¹ *Cedulario Cortesiano*, México, 1949, doc. 83, pág. 281-298.

³² AGI. México, 204, N.40. IMS de Pedro de Salcedo, platero y veedor de los plateros, 1552.

³³ AGI. Contratación, 5536, L.2, F.4 (5). Catálogo de pasajeros a Indias.

de quarenta años e también conoció a Juan de Salcedo su padre”, lo que de forma indirecta pero clara apoya la idea del nacimiento español³⁴.

Algunos hechos principales de la biografía de Salcedo, desde que nació hasta 1535, pertenecen a la categoría de lo discutible; pero otros, tenidos por ciertos y probados, que implican a terceras personas, como la edad de Teresa Garcés, su mujer, y la fecha del matrimonio de ambos, resultan a mi juicio imposibles. Sin embargo, el problema de su lugar de nacimiento podría resolverse con facilidad si se conociera con certeza la identidad de la madre. La documentación ofrece dos posibilidades principales. En primer lugar, es posible que Juan de Salcedo se casara en dos ocasiones: la primera, según la documentación sevillana, con María Sánchez en España, y ya en segundas nupcias, en Cuba o Nueva España, con Leonor Pizarro³⁵, posible pariente y segura amante de Cortés en la isla, con la que tuvo una hija a la que se llamó Catalina Pizarro, nacida hacia 1515, primogénita y ojito derecho de su padre. La idea, mayoritariamente aceptada por los estudiosos (que no parecen conocer la lista de pasajeros a Indias ni muchos de los datos de su biografía que presento), de que Pedro pudo ser hijo de Leonor, vendría de una sola fuente, aun reconociendo que ésta es de autoridad: la declaración realizada en noviembre de 1539 ante Luís Marín, alcalde de la ciudad y juez de la Audiencia ordinaria, por su tutor y en breve futuro suegro —si es que no lo era ya—, **Miguel López de Legazpi**, escribano público y mayor del Cabildo:

[...] e que en la partición que se había hecho de los bienes del dicho Juan de Salcedo entre el dicho Pedro de Salcedo, menor cuyo tutor era el dicho Miguel López [de Legazpi], e Leonor Pizarro, su madre [...]³⁶.

Ante este dilema se ofrecen varias posibles soluciones: que el documento del AGI, pese a la mencionada declaración de 1552 que parece confirmarlo (o al menos no lo contradice), se refiera a otro Pedro de Salcedo distinto; o bien que en su declaración de 1539, Legazpi utilizara el término “madre” en un sentido amplio, evitando así verse obligado a utilizar la expresión “mujer del difunto” u otra semejante. Tampoco sería imposible —pero sí muy difícil— aceptar la idea de que tras nacer en Cuba, Salcedo fuera llevado a España, donde habría residido hasta 1527. Sin embargo, del matrimonio entre Juan de Salcedo y Leonor Pizarro sabemos solo que sucedió, no su fecha, y esta no pudo ser muy temprana: el consenso entre

³⁴ AGI. México, 70, R.12. IMS de Pedro y Felipe de Salcedo, 18 de marzo de 1570. Testimonio de Ángel Villafañe, conquistador. El testigo, que declara más de 60 años de edad, llegó a Cuba hacia 1515 desde Darién, allí conoció y tuvo trato cercano con Juan de Salcedo, conquistador y vecino de la Isla, con el que pasó al continente en la expedición de Narváez, y vio a su muerte “que quedaron sus hijos ricos de muchos bienes que dexó y este testigo por su albacea”. Parece muy improbable que si Pedro hubiera nacido en Cuba, uno de los principales amigos de su padre en la isla (de la que salieron juntos en 1520) y hasta su muerte, no lo conociera sino a su llegada a la ciudad de México.

³⁵ Desde que Bernal Díaz del Castillo la etiqueta como mujer “india de Cuba”, muchos historiadores han pensado que Leonor Pizarro era una india taina a la que Cortés bautizó con el apellido de su madre. Aun no siendo seguro bien pudiera ser, es conocida la inclinación que el marqués del Valle mantuvo siempre hacia las mujeres indígenas.

³⁶ Archivo General de la Nación, México (en adelante AGN). Fondo del antiguo Archivo del Hospital de Jesús, leg. 123, exp. 28. Transcripción en *Cedulario Cortesiano*, México, 1949, doc. 83, pág. 281-298.

los especialistas sitúa el nacimiento de la hija de Cortés y Leonor en 1515 y Juan de Salcedo no llegó a Cuba hasta ese mismo año o el siguiente. La documentación deja indicios que permiten pensar tentativamente que quizás la boda entre ambos no fuese lejana a la de Juan de Jaramillo con doña Marina, la extraordinaria mujer que también dio hijos a Cortés (1524); o ligeramente posterior y se celebrase tras el regreso de la expedición a Honduras en la primavera de 1526³⁷. Ambas posibilidades reúnen los méritos de ser plausibles y no entrar en contradicción con ningún hecho probado. En cualquier caso, según el testamento de Cortés, tuvo que ser anterior a su primer regreso a la Península en marzo de 1529. Desde luego, si estos datos son ciertos, no parece probable que la boda se celebrara en Cuba ni tampoco en Nueva España antes de la caída de Tenochtitlán, lo que obligaría a retrasar el nacimiento de Pedro de Salcedo, que se declara (y es tenido por tal) hijo legítimo, a 1522 o incluso más tarde, fecha que va en contradicción flagrante con todo lo que sabemos de su biografía, y que obligaría, por ejemplo, a preguntarse dónde, cuándo y con quién, aprendió Salcedo el oficio de platero tan perfectamente, que indujo al virrey don Antonio de Mendoza a nombrar en 1535 o 1536, como primer tallador y abridor de cuños efectivo, no honorífico, de la nueva Casa de la Moneda de México, a un adolescente de 14 años o menos, cuando incluso una edad de 20 años parece ya muy en el límite y en la documentación no existe caso comparable.

Por otra parte, Miguel de Salcedo, hijo de Juan y de Leonor Pizarro, hermano de Pedro al menos por parte de padre, era en 1533 menor de 14 años³⁸, y en 1537 menor de 25, sin que pueda precisar cuánto (AC2. Registro de hierros).

El 8 de marzo de 1535, el Cabildo municipal recibe como vecino de la ciudad de México a Pedro de Salcedo, platero³⁹ (AC3). Poco después, el 25 de mayo del mismo año, Pedro registra ante el escribano de Cabildo un hierro en forma de S mayúscula para marcar sus ganados, lo que quiere decir que ya era propietario en vida de su padre. Este registro de hierros, al que ya nos hemos referido y pronto volveremos a hacerlo, se encuentra incorporado al final del segundo libro de Actas del Cabildo (AC2).

Ante una solicitud de Pedro de Salcedo por medio de su tutor legal, para mantener las encomiendas de indios de Amatepec, Zacoalco e Iztapa, en las mismas condiciones que las había poseído su padre Juan de Salcedo, ya difunto. El 8 de abril de 1538 se emite una RC para la Audiencia de México a la que se encarga que se guarde y observe la norma previa que lo permitía⁴⁰.

³⁷ Nuevamente el consenso de los especialistas prefiere Nueva España como lugar donde se celebró la boda. Si ello fuera así, y por las razones dichas, quedaría excluida la posibilidad de que Pedro fuese hijo de doña Leonor.

³⁸ AGI. México, 1088, L.2, f.214v.

³⁹ Nótese que Salcedo, al que ya se identifica como platero con unos 20 años de edad, recibe la "*merced de vecindad*" estando su padre en vida, siendo menor y soltero, todo lo cual informa de que no era natural de la ciudad y que contaba con influencias y contactos en el Ayuntamiento que le permitieron adelantarse en unos cinco años a la edad legal puesto que no había sido apartado de la patria potestad, como demuestra que se le nombrara tutor a la muerte de su padre.

⁴⁰ AGI. México, 1088, L.3, f.45v-46r.

El caballero.

Pedro de Salcedo, vecino de México, es reconocido por muchas personas como hidalgo y persona principal en la ciudad. La propia Audiencia lo considera así: "*Pedro de Salzedo [...] es persona muy honrada y de los que más lustre tienen en esta cibdad*" (pareceres de 1552 y 1570⁴¹). Hombre de buena cuna y rico por herencia, aprendió un oficio y llegó a poseer una extraordinaria biblioteca en la que, contra lo habitual en el mundo hispánico, predominaban las obras de carácter científico o profano sobre las de temática religiosa. De carácter cumplidor, abierto y extrovertido, la generosidad, el coraje y el afán de servicio al Rey definen su trayectoria vital.

Como caballero y como platero, Pedro de Salcedo recibe continuas mercedes del Rey, pero también le sirve con entrega y a su costa, incluso poniendo su vida en juego. Docenas de Reales Cédulas, escrituras, testimonios e informaciones propias y ajenas han dejado numerosas noticias de su extraordinaria actividad. Estuvo bien relacionado con los virreyes Antonio de Mendoza y Luis de Velasco el viejo, que parecen haberlo apreciado (al parecer no tanto con el marqués de Falces⁴²), pero también con las Reales Cajas y el Cabildo municipal de México, su entorno estaba constituido por conquistadores, altos funcionarios, alcaldes, regidores, caballeros de Santiago y plateros, en un salto de clase que no parece haberle importado nunca.

De cualquier modo, el hecho de ser hijo de un importante y muy rico conquistador debió convertir a Pedro en un buen partido y le permitió contraer matrimonio en fecha controvertida con **Teresa Garcés**, primogénita del que había sido su tutor⁴³, Miguel López de Legazpi (1502-1572) y de Isabel Garcés, su mujer⁴⁴, probable sobrina (o incluso mejor, sobrina-nieta) del dominico aragonés fray Julián Garcés, primer obispo de la Nueva España con sede en Tlascala.

⁴¹ AGI. México, 70, R.12. IMS de Pedro de Salcedo y Felipe de Salcedo Legazpi. Parecer de la Real Audiencia.

⁴² AGI, México, 1089, L.5, f.150v. 23 de noviembre de 1567.

⁴³ No consta quien nombró a Legazpi tutor de Pedro, el cargo se le pudo discernir en el testamento de su padre, que sabemos existió pero del que desconocemos su contenido, o lo hizo de oficio la propia Audiencia ordinaria. En 1570, Luis de Navarrete, testigo de la probanza de Pedro y Felipe de Salcedo afirma tratar al matrimonio de más de 30 años, lo que lo situaría próximo a 1540.

⁴⁴ La boda de Legazpi con Isabel Garcés se ha fechado en 1531 y situado en México (Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico*, entrada de Miguel López de Legazpi); en el mismo trabajo se dice que la mujer y fray Julián Garcés (1552-1542) eran hermanos, afirmaciones que se excluyen entre sí. Incluso hoy sería muy poco creíble una diferencia de edad entre hermanos que sería obligadamente de cincuenta o más años, cuanto más en el siglo XVI. Así pues, o bien eran hermanos y las fechas (y quizás también el lugar) están trabucadas o, como parece más probable no lo eran; aunque incluso así las fechas seguirían siendo erróneas. Si fuesen ciertas, el matrimonio de Salcedo y Teresa (que se dice nacida en 1533) debe retrasarse a 1550 o más tarde aún; pero según las actas del Cabildo municipal, Salcedo ya estaba casado en enero de 1541, y su hijo Juan de Salcedo, futuro deán de la Catedral, nació en 1545 o 1546, ¿hubo quizás un primer matrimonio no registrado por la documentación?

En la segunda IMS de Pedro de Salcedo y primera de Felipe de Salcedo Legazpi, su hijo⁴⁵, desarrollada a partir del 18 de marzo de 1570, con la notable ausencia del segundo⁴⁶, en la exposición de motivos, en las preguntas a los testigos y en sus respuestas se establecen algunos de los principales hechos de la biografía de ambos. Primeramente, Pedro de Salcedo es hijo legítimo del conquistador Juan de Salcedo. De su matrimonio con Teresa Garcés ha tenido trece hijos e hijas, de los que en 1570 viven once, entre ellos Felipe y Juan de Salcedo “capitán que está en las Yslas del Poniente que se dizen Filipinas”, a los que envió a su costa con la armada que fue a descubrirlas bajo el mando de su abuelo el capitán general Miguel López de Legazpi, “que llegado que fue [...] que abrá cinco años, antes más que menos, luego despachó un navío a esta Nueva España dando aviso de su llegada y del puerto que había tomado y para descubrir la vuelta e esta Nueva España que no había sido descubierta”. Como capitán del dicho navío, Legazpi escogió a su nieto Felipe de Salcedo, a la sazón “de poco más de quinze años”, quien con la esencial ayuda y guía del cosmógrafo agustino fray Andrés de Urdaneta, antiguo soldado y experimentado marino, descubrió la ansiada ruta del tornaviaje.

De los once hijos vivos que en 1570 reconoce Salcedo de su matrimonio con Teresa Garcés, solamente puedo asegurar los nombres de **Juan de Salcedo**, clérigo, que en 1568 solicitó una canonjía en la Catedral de Tlascala⁴⁷; alcanzó la dignidad de deán de la Catedral de México y murió con 80 años de edad en 1626, no sin antes haber hecho donación de una gran custodia relicario de oro y piedras preciosas a la misma Catedral⁴⁸; **Felipe de Salcedo Legazpi**, nacido hacia 1549, capitán de la nao *San Pedro*, capitana de la flota, a bordo de la cual descubrió la ruta del tornaviaje a Nueva España, regresando a Filipinas al mando de una expedición de socorro con 300 soldados, en 1570 estaba de nuevo en México; **Juan de Salcedo Legazpi**, (h. 1547-1576) capitán y luego maestre de campo, uno de más decisivos conquistadores de las Islas: tras la muerte de Martín de Goiti a manos del pirata chino *Limaón* o *Limajón*, expulsó a los portugueses de sus asentamientos y derrotó, expulsó y probablemente mató a su asesino, falleciendo en 1576 de muerte natural, finalmente **Ana de Salcedo**, que en 1575 ingresa en un convento⁴⁹. Fuera del matrimonio, tuvo otros dos hijos “en mujer india siendo soltero”: **Francisco** y **Esteban de Salcedo**, para los que obtuvo su legitimización por disposición real de 2 de agosto de 1568⁵⁰.

⁴⁵ AGI. Patronato, 70, R.12. IMS de Pedro de Salcedo y Felipe de Salcedo Legazpi.

⁴⁶ El 14 de marzo de 1570, el cabildo de la ciudad de México toma nota del nombramiento como contador de su Real Hacienda, que ha hecho el rey en Melchor de Legazpi. Alonso de Villanueva, contador del cabildo, informa de que “*Felipe de Salzedo, sobrino de Melchor de Legazpi, salió en el nabío de aviso que se partió por el mes prócsimo pasado [febrero de 1570] para los reynos despaña [sic] a negocios tocantes a Miguel López de Legazpi*” (AC7).

⁴⁷ AGI. México, 1089, L.5, f.228r.

⁴⁸ VARAS RIVERO, Manuel, “El documento inédito de la donación a la Catedral de México del famoso y desaparecido relicario de don Juan de Salcedo”, *Laboratorio de Arte*, Sevilla, 2014, p. 121.

⁴⁹ Catálogo de Protocolos del Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, Fondo Siglo XVI. En línea. UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2014. Escritura incompleta y en mal estado perteneciente al protocolo del escribano Pedro Sánchez de la Fuente, sin día ni mes, pero de 1575. En adelante debe entenderse salvo que se especifique otra cosa que todos los protocolos de escribanos mexicanos mencionados proceden de esta misma fuente.

⁵⁰ AGI. México, 1089, L.5, f.257r.

Salcedo tomó parte en la expedición del virrey don Antonio de Mendoza contra los “Yndios del Nuevo Reino de Galizia” (mejor conocidos como chichimecas⁵¹), en la que armó y mantuvo una compañía de 20 soldados pagados y mantenidos por él: “y en ella fue Pedro de Salcedo como persona muy principal y llevó en su compañía e a su costa muchas personas de calidad e otros soldados y llevó una [¿recrea?] grande cargada de armas y bastimentos y ganados que yban por su pie e armó dos tiendas de campo muy grandes [...]”⁵². En los combates iniciados el 26 de octubre de 1541 en torno al peñón de Coyna, Salcedo, “en cierta escaramuça y entrada salió ferido de los primeros en el **peñol de Coyna**, y este testigo lo vio muy mal herido”⁵³.

En 1553, Pedro de Salcedo sale como fiador de su suegro, Miguel López de Legazpi, en su intento (logrado) de alcanzar el cargo de tesorero de la Casa de la Moneda de México, uno de los más codiciados de la ciudad. La fianza fue admitida, aunque no se conoce el montante total, estos avales solían ser por un monto concreto relacionado con el precio del oficio, al ser éste de los “comprables y renunciables”, y podían superar los 10.000 pesos de oro común⁵⁴.

El 14 de junio de 1558, Pedro de Salcedo, “platero vezino de México” que dice ser de edad de más de 40 años, es presentado como testigo a petición de parte en la IMS de Ruy González, dice haberlo conocido “de más de treynta años a esta parte” (h. 1528) y haber conocido también “de vista”, aunque no recordaba su nombre, a doña Mencía, india principal como denota el tratamiento de respeto, con la que el conquistador y regidor tuvo varios hijos naturales luego legitimados.⁵⁵

⁵¹ Los chichimecas (palabra de origen tarasco que en traducción libre equivale a “perro sarnoso”) eran tribus (la mayor en número era la de los guachichiles) de nómadas salvajes, que desde el siglo XIV fueron bajando desde la región del Río Grande hacia el centro de México destruyendo todo a su paso, saqueando y asesinando a los indios sedentarios que encontraban a su paso (tarascos y aztecas sobre todo), hasta que hacia 1530 toparon con los españoles en la Nueva Galicia (hoy Estado de Jalisco) y se inició una cruenta guerra (en la que murió el propio Pedro de Alvarado y los indios llegaron a sitiar Guadalajara) que duraría más de una década, hasta la entrada del virrey Mendoza en 1541 a la que fue Salcedo, y que prosiguió luego hasta finales de los años setenta transformada en una guerra de guerrillas de baja intensidad. Un excelente estudio sobre la guerra en la frontera norte de Nueva España en: WAYNE POWELL, Philip, *Capitán mestizo: Miguel caldera y la frontera norteña. La pacificación de los chichimecas (1548-1597)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

⁵² AGI. Patronato, 70, R.12. Testimonio de Luis de Navarrete.

⁵³ AGI. Patronato, 70, R.12. Testimonio de Gonzalo de las Casas.

⁵⁴ Protocolo del escribano Pedro Sánchez de la Fuente, 19 de agosto de 1553. El tesorero es el principal de los oficiales mayores de la Ceca, de la que es máximo responsable y en la que percibe los mayores emolumentos, los otros “oficios mayores” son los de ensayador, balanzario, guarda, escribano y tallador. También se concedió a Legazpi usar el oficio por teniente, para lo que éste nombró a Gabriel Díez.

⁵⁵ AGI. Patronato, N.2, R.7. IMS de Ruy González, conquistador de la Nueva España, alcalde y regidor perpetuo de la Ciudad de México, natural de Villanueva del Fresno (Badajoz). Pasó al continente con Pánfilo de Narváez, uniéndose a Cortés tras la batalla de Cempoala y participando luego en la retirada de la Noche Triste y en la batalla final de Otumba, a la que siguió la caída de “la gran cibdad de Tenustitán”. Posteriormente estuvo en la pacificación de Michoacán con Cristóbal de Olid. En agosto de 1529, solicitó una probanza de sus méritos “ad perpetuam rei memoriam” contenida en AGI. Patronato, 78B, N.1, R.9. Alcalde ordinario de México en 1530, durante este mismo año recibió la merced de escudo de armas. Falleció en 1569.

Pedro de Salcedo, vecino de México que *“dixo ser de quarenta e cinco años poco más o menos”*, declara 27 de marzo de 1571 como testigo de parte en la segunda IOC de Gabriel Díez, tesorero de la Real Hacienda, a quien conoce *“de 18 a 19 años a esta parte”*, *“persona de mucha bondad e habilidad e de mucha reportación e de edad de cinquenta años poco más o menos e le tiene por persona hijodalgo (...) e que lo tiene por hombre rico”*, también afirma que tras la marcha de Miguel López de Legazpi *“a las islas de Poniente”*, Gabriel Díez fue nombrado tesorero (interino), *“que habrá más de seys años e de todo hello a dado muy buena quenta”*⁵⁶.

Tras la vuelta de Felipe de Salcedo en 1565, la Real Audiencia ordenó el envío de soldados y bastimentos de refuerzo para los exhaustos españoles de las Filipinas. Al mando de la flota y una compañía de 300 soldados fue nombrado el mismo Felipe de Salcedo, descubridor del tornaviaje. Sin embargo, en 1566 se descubrió una conjura de ciertos individuos que se habían concertado para apartar Nueva España del poder del Rey y ofrecer la corona a don Martín Cortés, de resultas de lo cual fueron ahorcados varios individuos, siendo el principal de ellos Alonso de Ávila Alvarado. En un principio la conmoción fue grande en México y una compañía de ochenta soldados que estaba preparada para partir a Filipinas con las tropas al mando de Felipe de Salcedo se encargaron de custodiar las casas reales desde el 16 de julio al quince de agosto por lo que se les dio una gratificación de 50 pesos a cada uno..., que los oficiales reales quisieron descontar de la que se les daría por la jornada de Filipinas. Los soldados *“se agraviaron”* y se negaron a embarcar. Para evitarlo, Pedro de Salcedo ofreció fianzas por los dineros entregados para que no les fueran descontados, de las que no sería liberado por el Rey hasta 1568⁵⁷. No serán las únicas tropas que financiará el platero, a 2 de noviembre de 1567, Juan de Garnica, que se identifica como *“soldado de la capitania de Pedro de Salcedo”*, se compromete a pagar al zapatero Antonio del Toro 30 pesos de oro común por razón de la compra al fiado de zapatos y botas de campaña. Juan de Garnica cancelará la deuda en reales con la primera paga que *“como tal soldado en la jornada de la China se le ha de pagar”*⁵⁸.

En 1570, un testigo recordará que en 1568, el platero había formado parte de la compañía de 200 hombres que al mando del licenciado Vasco de Puga, fue enviada por la Real Audiencia al puerto de San Juan de Ulúa, ante la presencia de una flota de 13 o 14 buques de piratas y contrabandistas ingleses mandados por Walter Raleigh, al que los españoles llamaban *“Guatarrán”*⁵⁹.

⁵⁶ AGI. México, 208, N.31. IOC de **Gabriel Díez**. Teniente de tesorero de la Real Hacienda con el conde de Osorno y luego con Miguel López de Legazpi. Nombrado tesorero interino cuando este último partió hacia la conquista de las islas de Poniente y el descubrimiento de la ruta del tornaviaje.

⁵⁷ AGI. México, 1089, L.5, f.257r.

⁵⁸ Protocolo del escribano Miguel de Párraga. Juan de Garnica debió pertenecer a la primera de las expediciones de refuerzo para la conquista de Filipinas enviadas tras la vuelta de Felipe de Salcedo Legazpi a Nueva España que él mismo dirigió.

⁵⁹ AGI. Patronato, 70, R.12. Testimonio de Gabriel Díez. La compañía de Salcedo no llegó a intervenir. Los cuatro navíos que traían al virrey Enríquez a Nueva España encontraron en el puerto a la flota inglesa, a la que atacaron y destruyeron pese a estar en una desventaja de tres a uno en el número de buques y bocas de fuego, salvándose de la destrucción solamente uno de los navíos ingleses, junto a un pequeño bajel que se dio a la fuga en el que viajaba el luego famoso pirata Francis Drake.

El platero.

En 1535 se erige por Real Cédula Real Casa de la Moneda de México, cuyas actividades comenzarán el siguiente año de 1536. Pedro de Salcedo es nombrado por el virrey don Antonio de Mendoza (con carácter interino pero efectivo: el propietario del oficio era Ambrosio Gutiérrez, un notario madrileño que jamás pisó Nueva España), primer tallador, grabador y abridor de cuños de la Ceca, oficio en el que declara haber permanecido 7 años, *“hasta que vino Alonso del Rincón, maestro de dicho oficio a lo servir”*⁶⁰.

En 1542, Salcedo fue nombrado por primera vez veedor de los plateros de oro por elección del gremio, cargo que juró el 21 de marzo y que debía compatibilizar con el de fiel de los pesos, pesas y medidas de la ciudad para el que había sido nombrado por primera vez por el Cabildo el 19 de noviembre de 1537 (AC4). El 4 de enero de 1541, *“atento a que es ábil, casado e vezino”*, se le prorroga el oficio de *“fiel marcador de pesos y pesas desta cibdad”*. Al final de la entrada se concreta: *“solo él”*⁶¹ (AC4). Tiempo después, a 10 de abril de 1543, se anotó en el acta que el platero recibe del Cabildo *“8 pesos de oro de tepuzque por los cuños que hizo para señalar los paños labrados en la ciudad y por lo que ha trabajado en afielar los pesos y pesas de la carnesería desta cibdat”* (AC4).

Gabriel de Villasana es elegido por votación de los plateros, alcalde, veedor y marcador en la especialidad de plata. A 3 de julio de 1544 el Cabildo acepta la elección *“y se le manda dar la marca desta cibdad”*, tras jurar el cargo. Testigos con firma son Pedro de Salcedo y su sucesor como veedor del oro, Gonzalo Gil (AC5).

El 9 de febrero de 1546, tras nueve años (1537-1545) documentado como fiel contraste de pesas, pesos y medidas de México, Salcedo es sustituido por Gabriel de Villasana, *“e porque hasta aquí lo ha sido Pedro de Salcedo, platero, que no puede seguir siéndolo por ocupaciones que tiene”* (AC5).

El 16 de enero de 1562, se presenta en el Cabildo una petición que Salcedo había elevado previamente a la Real Audiencia para que se le otorgara por segunda vez el uso del oficio de fiel contraste de la ciudad. El cargo le es nuevamente concedido por el virrey don Luis de Velasco, quien traslada su decisión al Cabildo, que en su respuesta recuerda que el nombramiento es competencia (*“preeminencia”*) exclusiva de la ciudad, aunque acepta la candidatura del platero con tal de que la solicite y jure formalmente ante el Ayuntamiento, lo

⁶⁰ AGI. México, 204, N.40. Testimonio de **Juan de Manzanares**, teniente de tesorero de la Casa de la Moneda. Por RC, dada en Valladolid a 4 de abril de 1542, (AGI. Patronato, 279, N.2, R.2) Alonso del Rincón (no Francisco del Rincón como se ha escrito erróneamente en varias ocasiones) llegó a la Ceca de México como propietario efectivo del cargo de tallador y comenzó a ejercerlo en 1543, tras la muerte del anterior propietario, el notario madrileño Ambrosio Gutiérrez. En su persona se reunieron por primera vez la propiedad nominal y la tenencia efectiva.

⁶¹ La mayoría de los cargos municipales, entre ellos los alcaldes, eran anuales. Sin embargo, entre el primer nombramiento de Salcedo como fiel contraste y este último no hubo otros, lo que confirma que permaneció en el cargo durante varios años consecutivos prorrogados automáticamente. Así mismo, esta es la primera noticia sobre el matrimonio del platero hallada en la documentación.

que Salcedo ejecutará los días 23 y 30 de enero respectivamente (AC7). A partir de esta fecha, el platero usará de nuevo el oficio de forma ininterrumpida hasta 1566, con sólo una nueva inscripción en acta a 1º de enero de 1565. *“Este día nombraron por fiel contraste desta cibdad a Pedro de Salzedo como hasta aquí lo ha usado”*. (AC7)

El 17 de octubre de 1552, se inicia a solicitud de Pedro de Salcedo, platero y veedor de los plateros, vecino de México, para que se abra una información de sus méritos y servicios que lleve el parecer del presidente y oidores⁶².

Las afirmaciones del solicitante y las preguntas a los bien escogidos testigos se concentran en los ámbitos de su biografía que Salcedo quiere resaltar: su oficio de platero y su condición de caballero hidalgo, haciendo hincapié en los servicios que ha prestado y espera seguir prestando a la Corona. Salcedo se titula platero y veedor de los plateros, es vecino y casado; afirma *“que a beynte y quatro años poco más o menos que bino a esta cibdad de México”*. Respecto a su profesión de platero, Pedro de Salcedo, afirma haber sido (al menos confirmado en 1542-1543) y ser actualmente veedor de los plateros de oro y actualmente de los de plata por nombramiento de los virreyes Antonio Enríquez (1535-1550) y Luis de Velasco (1550-1564). En 1535 se funda la Casa de la Moneda en México comenzando al año siguiente las operaciones de acuñación, Salcedo usa el oficio tallador y abridor de cuños de la ceca, desde 1536 o 1537, en el que permanece durante *“siete años poco más o menos”*. Cuando en 1541, Juan de Manzanares, escribano de la Casa de la Moneda, comenzó a servir su escribanía, recuerda que Salcedo tenía el oficio de tallador y abridor de quintos *“y lo tuvo hasta que vino Alonso del Rincón, maestro del dicho ofizio para lo servir, e este testigo vio como el dicho Pedro de Salzedo sirvió dos o tres años bien e fielmente [hasta 1543], como hombre de toda confianza, pero que este testigo no sabe el tiempo que antes lo había servido”*⁶³.

La forma poco complaciente, legalista, estricta y minuciosa, en la que ejerció Salcedo las competencias legales del veedor como supervisor del pago del Quinto Real y visitador de tiendas y talleres, le atrajo fuertes inquinas de algunos plateros, a los que se habían quebrado obras faltas de ley e incluso llegado a encarcelar con sus denuncias, hasta el punto de atentar contra su vida en varias ocasiones. Uno de los testigos de la probanza, el escribano Diego de Ysla, se expresa en este asunto y declara:

[que por] *usar el dicho oficio tan solizitamente y con toda diligencia, alguno de los dichos plateros le tienen mala voluntad y se han quejado del al visitador que Su Magestad envió a esta Nueva España e al señor visorey don Luis de Velasco, e le han puesto acusaciones e libelos [...] y fue público y notorio*

⁶² AGI. México, 204, N.40. Documento en pésimo estado parcialmente devorado por insectos y roedores, milagrosamente salvado por una extraordinaria restauración y posterior digitalización, pero que ha de ser manejado historiográficamente con extrema prudencia. En realidad, el documento es un traslado del original de 1552, realizado en 1561 y modificado para adaptar *algunas* partes a la nueva fecha, lo que podría explicar las numerosas y palmarias contradicciones perceptibles en su contenido, fenómeno que también he observado en otras probanzas de la centuria.

⁶³ En esta época, todos los oficiales efectivos en la casa de la Moneda de México eran interinos. La fórmula con la que se concedían los oficios era *“Hasta que Su Magestad no disponga otra cosa”*.

en esta cibdad que un hijo de **Pedro Hernández**, platero portugués⁶⁴, una noche quiso matar al dicho Pedro de Salzedo, e por dar una cuchillada que le quiso dar fizo herida a **Gabriel de Villasana**, platero con quien el dicho Pedro de Salzedo estaba hablando, y otra vez, estando en la platería una mañana, para almorzar bebió un poco de vino, y se halló que le avían echado dentro en él solimán,⁶⁵ de que dicho Pedro de Salzedo llegó a estar muy malo". Otro testigo, el alcalde Jerónimo Ruiz de la Mota, "a sabido, visto y entendido que por haber tenido mucho cuidado y solicitud en ver y saber cómo los plateros usan sus oficios, Pedro de Salzedo ha tenido con los dichos plateros muchos enojos y pasiones, y le han [queredo] acuchillar e matar algunos de los dichos plateros.

Salcedo presenta como testigos de parte a un bien seleccionado grupo de personas de relevante nivel social, que en conjunto aportan significativas testimonios sobre sus actividades y méritos. **Sancho López de Agurto**, corregidor de Iztapalapa y luego oficial real en Filipinas, conoce a Salcedo en México "de beinte y quatro años a esta parte"; **Antón de Colarte**, teniente de corregidor del pueblo de Otumba; **Diego de Valmaseda**, importante y rico comerciante de plata, lo ha visto ejercer como fiel contraste y como veedor; **Pedro de Solís**, conquistador de primera época, dice tener 60 años y conocer a Salcedo desde 1528, asegura "que los plateros desta cibdad temen mucho al dicho Pedro de Salzedo porque dizen que los trata mal en no disimular nada con ellos, sino que todo lo acusa y executa"; **Francisco de Tapia**, vecino; **Francisco Hernández**, "alguacil desta Corte", dice que siendo alcaide, tuvo presos en la cárcel por denuncia de quien le presenta a plateros que vendían obras faltas de ley, también sabe que "los plateros temen a Pedro de Salzedo"; **Juan de Manzanares**, teniente de tesorero en la Real Casa de la Moneda, cuando en 1541 comenzó a servir en la Ceca, platicó con el virrey don Antonio de Mendoza, sobre el oficio de tallador que servía Pedro de Salcedo; **Pedro de Ibarra**, "cura [de la parroquia del Sagrario] de la Yglesia Mayor", conoce a su parte desde que llegó a esta ciudad hace 6 años (1546), y siempre ha visto a Salcedo en el cargo de veedor de los plateros de plata; **Juan Gutiérrez**, platero, anterior ensayador de la Real Caja, conoce a Salcedo desde 1537 poco más o menos, sabe que fue tallador en la RCM muchos años, así mismo fiel contraste de la ciudad y veedor de los plateros de oro y plata, recuerda "como ensayador que ha sido muchos años en la Casa de la Moneda se han visto y averiguado muchas piezas de plata que han fecho plateros desta cibdad estar faltas de ley [...] e las dichas piezas se han quebrado e los dichos plateros que las fizieron se han castigado", de elevado interés es su afirmación de "que desde diez años a esta parte poco más o menos, este testigo sabe e a bisto que el dicho Pedro de

⁶⁴ **Pedro Hernández**, platero, es posible que en 1530 ya fuera vecino de México. En 1540 fue elegido veedor anual de los plateros de plata, cargo que resignó al año siguiente en su sucesor Gómez de Luque. Documentado con seguridad en México hasta 1559. En ningún otro lugar he hallado confirmación de un origen portugués.

⁶⁵ Cloruro de mercurio, producto corrosivo y muy venenoso.

Salcedo ha tenido e tiene el dicho cargo de veedor de los plateros de plata"⁶⁶; **Diego de Ysla**, escribano real y público, habita en la misma calle que Salcedo, con quien dice tener tratos frecuentes y asegura que gracias a los cuidados del dicho veedor se labra hoy mejor plata en las platerías de México, su declaración es la más viva y productiva de la Información; **Jerónimo Ruiz de la Mota**⁶⁷, conquistador y alcalde ordinario, asegura que Salcedo no llevaba salario alguno de su cargo de fiel contraste más allá "*de sus derechos de las penas*"⁶⁸; finalmente, el **licenciado Francisco de Orbaneja**, letrado del Cabildo municipal, dice haberle ayudado en pleitos con plateros.

Tras ser nombrado ensayador en sustitución de Gabriel de Villasana, expulsado del cargo en 1565 por el visitador Jerónimo de Valderrama, Salcedo se ve obligado a renunciar definitivamente al oficio de fiel contraste de la ciudad. En el acta de 28 de marzo de 1566 se lee: "*En este día, entendido por el yllustre señor México*"⁶⁹ de que la Real Audiencia ha nonbrado a Pedro Salcedo por ensayador e balanzario de la Real Hacienda [Reales Cajas] y questaba nonbrado desta dicha cibdad (...)"'. El cabildo nombra sustituto en el oficio de fiel contraste al platero Diego Gentil (AC7).

Salcedo permanecerá en el oficio de ensayador hasta marzo de 1567, cuando es a su vez sustituido por el platero Pedro de Veidazar⁷⁰.

Otras actividades y granjerías.

En 29 de marzo de 1557, tras una rápida mudanza de criterios, el Cabildo señala a Pedro de Salcedo la cuarta semana de mayo para pesar sus novillos en la carnicería de la ciudad (AC6).

⁶⁶ **Juan Gutiérrez** debía saberlo bien, puesto que el mismo era platero. Natural de Fuensalida, Toledo, pasó a Indias en 1537, probablemente ya con el título de ensayador y fundidor interino de la Casa de la Moneda, negociado con Pedro de la Membrilla, propietario del oficio. Debió incorporarse a su puesto a mediados de 1538 y diez años después renunció a parte del mismo en Luis Rodríguez, recuperándolo en 1565, hasta su segunda renuncia en 1568, muriendo días más tarde. Gutiérrez fue hombre inquieto y a su paso por la Casa de la Moneda sembró abundantes litigios. Su declaración sitúa a Salcedo como veedor de los plateros de plata entre 1542 y 1552 aproximadamente, lo que presenta serios problemas de fechas que podrían resolverse en su mayoría si esta fuese una de las partes de la probanza modificadas en el traslado de 1561, lo que posiblemente sucede.

⁶⁷ **Jerónimo Ruiz de la Mota**, conquistador llegado al continente a principios de 1521. Natural de Burgos, nacido hacia 1500 de familia noble. En Nueva España fue contrario a Cortés, contra el que testificó. Debió ser un personaje muy popular entre los regidores siendo elegido alcalde ordinario de México en cinco ocasiones, 1530, 1537, 1542, 1547 y 1552, muchas más que cualquier otro de los conquistadores y primeros pobladores de la Nueva España.

⁶⁸ Multas y sanciones que debían pagar los infractores.

⁶⁹ Título con el que a partir de la década de los 40 era frecuentemente denominado el Cabildo municipal.

⁷⁰ AGI. México, 1090, L.7, F.20r.

Pese a que Salcedo ya poseía diversas casas e terrenos en la ciudad, por ejemplo, en la calzada (calle) de Tacuba⁷¹, en las proximidades de Santo Domingo⁷²; en la calle que va a Chapultepec pasando delante del tianguis de San Juan⁷³ y en otros lugares, y el 28 de enero de 1553, es mencionado en una escritura de censo ajena como dueño de casas en la calle de San Francisco⁷⁴, entre 1563 y 1566, se multiplican las mercedes del Cabildo a Pedro de Salcedo. Éstas suelen consistir en terrenos y solares en la ciudad o en huertas emplazadas en zonas exteriores pero colindantes con la trama urbana. Menos frecuente resultan la codiciada merced de “*portales*”⁷⁵, otorgada el 29 de noviembre de 1563, a “*Pedro de Salzedo, fiel contraste*” (AC7), y una merced de dos solares para dos de sus hijos, que no se identifican, es oficializada e inscrita el 19 de enero de 1565 (AC7).

El 11 de diciembre de 1564, nueva merced de solar con curiosas vistas a Pedro de Salcedo, “*fiel desta cibdad*”, situado “*como salimos por la calzada que va del tianguis de San Juan a Chapultepec, pasada la puente a mano derecha, linde de la azequia ques donde se acostumbra poner los quartos de los justiciados*”. (AC7)

1565, 13 de julio. Pedro de Salcedo compra a Pedro de Ocharte y María de Figueroa unas casas que habían sido del padre de la mujer, el impresor Juan Pablos. El precio pagado fue de 3.200 pesos de oro común, de los que 1.145 pesos y 5 tomines serían en metálico y el adquirente se subrogaría dos censos preexistentes por un total conjunto de 1.400 pesos de oro de minas, cuyo capital pertenecía al monasterio de la Concepción y al colegio de San Juan de Letrán⁷⁶.

En un codicilo añadido seguidamente a su testamento de 7 de septiembre de 1571, el platero Cosme de Orrantia, herido de muerte, declara “*que sacó de la almoneda de los bienes de Pedro de Sauzedo, diffunto, ciertas cosas como parecerá por la [dicha] almoneda*”, y manda se paguen⁷⁷.

⁷¹ Protocolo del escribano Diego de Ysla, 28 de enero de 1553.

⁷² Estos inmuebles son mencionados por separado en escrituras diferentes, pero pudieron ser el mismo.

⁷³ Esta calle tenía el recorrido aproximado de la actual avenida de Chapultepec en el D.F.

⁷⁴ Protocolo del escribano Diego de Ysla, 28 de enero de 1553.

⁷⁵ Esta merced consiste en la licencia de apertura de tiendas públicas en la fachada y zaguán de sus casas dada a un vecino y no conlleva derecho de propiedad alguno sobre la calle real cuyo terreno ocupan.

⁷⁶ Protocolo del escribano Antonio Alonso. Pedro de Ocharte, impresor natural de Ruen, Francia. Casado con María de Figueroa, hija de Juan Pablos, primer impresor de la Nueva España, y en segundas nupcias con María Sansoric. Acusado de luteranismo ante el Santo Oficio, fue absuelto en 1572, pero se le retiró el la licencia de impresor que no se le devolvió hasta 1580.

⁷⁷ AGI. Contratación, 209, N.2, R.2. Desde luego se trata de un error del concienzudo Orrantia, el fallecimiento de Salcedo no llegaría sino pasados más de dos años de su propia muerte. Esta es la única noticia que conozco de la celebración de una subasta *ante mortem* de los bienes de Pedro de Salcedo, que se explicaría por las fuertes dificultades económicas que padeció por esos años, pero de las que no faltan indicios de haber sido superadas al menos parcialmente. También ayudaría a explicar circunstancialmente la práctica ausencia de objetos de plata y oro de alto valor en la subasta *post mortem* del platero.

El 10 de febrero de 1573, pocos meses antes de su muerte, Salcedo compra unas casas en la almoneda testamentaria de D^a María de Mendoza por un precio de 5.000 pesos de oro común⁷⁸.

Pedro de Salcedo murió entre el 30 de octubre y el 17 de noviembre de 1573.

El 30 de octubre de 1573, ante el escribano Melchor de Valdés, "*Pedro de Salcedo, vezino, estando enfermo de cuerpo, en cama de la enfermedad que Dios Nuestro Señor le ha dado*", otorga poder para testar a su cuñado, el contador de la Real Caja Melchor de Legazpi, "*vezino que está presente*", y nombra albaceas testamentarios a su mujer, Teresa Garcés, al mismo Legazpi y al regidor don García de Albornoz, yerno del contador, Salcedo no firma por la gravedad de su enfermedad, probablemente falleció muy poco después de este acto⁷⁹.

De 17 de noviembre del mismo año es la primera prueba documental de la muerte del platero. A petición de los albaceas se oficializa un testimonio del poder anterior para incorporarlo a los trámites de la testamentaria, que se están llevando a cabo ante el escribano Pedro de Trujillo. En la misma fecha y ante el mismo escribano, el platero **Domingo de Orona**, veedor del gremio de plateros, aparece como testigo del poder otorgado por Teresa Garcés al tesorero Gabriel Díaz para que asista al inventario de los bienes que fueron de su marido.

Pese a estar muy incompleto, pues faltan todos los bienes raíces excepto la casa de su morada y con seguridad han desaparecido un buen número de folios, el inventario destaca por la variedad y riqueza tipológica de su contenido⁸⁰.

Muy sorprendente puede resultar para quién no conozca la biografía de Salcedo, la presencia entre los bienes de un platero de variados instrumentos de navegación, entre ellos numerosas "*cartas de marear*", globos terráqueos, esferas, astrolabios grandes y pequeños, compases, sextantes y "*agujas de marear*" de diferentes tamaños.

Se anotan también varios relojes, de tipologías y tamaños variados, de sol y materiales ricos como plata o marfil y mecánicos, con campana o sin ella, de gran tamaño con pesas y pequeños de sobremesa, cuadrados, de torrecilla o en forma de huevo, muchos de ellos de probable origen alemán o flamenco.

⁷⁸ Protocolo del escribano Pedro Sánchez de la Fuente. La lectura del minucioso extracto deja la indeleble impresión de que Salcedo, aunque experimentado comprador en almonedas, fue víctima de una maniobra que buscó elevar el precio de los inmuebles.

⁷⁹ Protocolo del escribano Pedro de Trujillo. Octubre de 1573- febrero de 1574. Documento incompleto.

⁸⁰ Hay que destacar aquí que los objetos inventariados fueron los de uso y propiedad personal de Salcedo. No se inventarían los bienes privativos de la esposa ni los de uso común en la residencia de ambos, o al menos no todos, e incluso muchos de los inventariados no se ofrecen luego en la almoneda o los compra la misma viuda. Estas almonedas tenían como finalidad principal satisfacer posibles deudas del difunto.

Aunque en Nueva España y en todo el continente, no hay relación de bienes de alguna importancia que no contenga objetos de uso ecuestre, el inventario de Salcedo parece apoyar su afirmación de ser "*uno de los buenos hombres a caballo de esta tierra*", con la enumeración de gran cantidad de objetos de este uso, entre los que figuran sillas de varios tipos (jine-ta, toscana, a la estradiota), cabezadas, pretales, bridas, estribos, acicates y espuelas. Muchos de estos objetos son de plata o llevan guarnición de plata. En las caballerizas se enumera un total de cinco potros y rocines más una mula.

En el inventario aparecen todo tipo de armas, desde "*arcabuces de cinco palmos*" (de cañón) con todo su aderezo de combate hasta un cañón de mano de retrocarga, ballestas, lanzas, venablos, espadas y dagas de todo tipo, varias rodela y decenas de piezas de armadura. Algunas tienen origen oriental, como alfanjes, "*cimitarras de la India*", "*arcos turquescos*" con flechas y carcaj⁸¹, o "*una armadura china de placas doradas*".

No hay muchos muebles entre lo inventariado, pero algunos son llamativos, como 4 bufetes escritorio de Alemania y una cama de camino que iba en un cofre.

Hay tejidos ricos de brocado con hilos de plata y oro, alfombras y tapices flamencos, cuatro retratos grandes, también flamencos, con marco de madera y prendas de vestir de hombre, algunas de extraordinario lujo pero la mayoría, jubones, ropillas, capas, "*piernas*", tenían un aspecto corriente, como de diario.

"*Una cajuela de palo con ciertas herramientas de platero de oro*" conteniendo una sierra, bigornia, tornillo y martillo chiquitos, una escofina grande y cantidad de cinceles es la única entrada que recuerda el oficio de Salcedo.

Dos colmillos de marfil, una vihuela y un arpa, y multitud de objetos de peltre, hierro y cobre de los más variados usos son también inventariados.

Se enumeran también como bienes, siete esclavos "negros", uno de los cuales, de nombre Baltasar es de "la India portuguesa" y propiedad por mitades de Salcedo y su suegro.

La casi total ausencia en el inventario de platería doméstica, así como la escasa presencia de alhajas de oro, reducidas a botones y otras piezas menores, muchas en filigrana de origen chino, puede ser debida a haber sido retirada por la viuda, hallarse concentrada en los folios desaparecidos o haberse vendido con anterioridad⁸². Los ornamentos de altar que poseía privadamente Salcedo debían ser de gran calidad por los elevados precios alcanzados en la almoneda.

Sin embargo la absoluta excepcionalidad de este inventario proviene de la inesperada biblioteca de más de cien títulos que poseyó Salcedo, en su gran mayoría de temática profana, que incorpora muy numerosos libros de carácter científico y una comparativamente

⁸¹ Son arcos con perfil mixtilíneo, de probable origen medo-persa y gran potencia, que en el siglo XVI eran masivamente utilizados por los turcos.

⁸² Recuérdese el codicilo añadido al testamento de Cosme de Orrantia en 1771.

menor cantidad de obras religiosas⁸³. Historia antigua y de España, viajes, literatura clásica y de los siglos XV y XVI, humanismo renacentista, derecho, medicina, matemáticas, cosmografía, algebra y arquitectura conforman muy mayoritariamente los intereses del platero. La totalidad de las obras se reparten entre tres lenguas distintas: castellano o romance, toscano y latín, idioma para el que Salcedo dispone de un *Calepino*. Como muestra doy un breve resumen de algunos autores encontrados en la extraordinaria biblioteca, algunos representados con más de una obra y en más de un idioma: Pedro Mexía, Dioscórides Anazarbeo, Dante, Francisco López de Gómara, Juan de Mena, Petrarca, Quinto Curzio, Alfonso X el sabio, Ptolomeo, Séneca, Polibio, Pietro Bembo, Alciato, Serlio, fray Juan de Ortega, Bocaccio, Julio Cesar, Boscán, Eneas Vico, Luis de Ávila, Alvar Núñez Cabeza de Vaca y muchos otros. A ellos se debe añadir un libro de horas miniado con cubiertas de plata y otras obras menores. De la almoneda celebrada en los meses de diciembre y enero siguientes solamente se conserva una parte. Sin embargo, un conteo apresurado de lo vendido en ella llega a sumar varios miles de pesos.

⁸³ Entre ellas algunas de fray Luis de Granada, pero también de Erasmo, cosa que hubiera debido inquietar a la Inquisición.

ANTONIO E FABIO VENDETTI, DUE ARGENTIERI COSMOPOLITI. NOVITÀ E PRECISAZIONI TRA ROMA E LA SPAGNA.

Lucia Ajello, PHD, *Sapienza Università di Roma*
lucia.ajello@uniroma1.it

Nel corso della seconda metà del Settecento, alcuni argentieri italiani si trasferirono a Madrid per realizzare dei progetti legati ai siti reali per volere di Carlo III di Spagna. Tra questi artisti immigrati, chiamati dall'architetto ingegnere Francesco Sabatini, si stagliano le figure di due maestri, Antonio e Fabio Vendetti. Rispettivamente padre e figlio, che da Roma si trasferirono in terra spagnola per ridisegnare la propria sorte, diventando dei veri e propri protagonisti di questa evoluzione stilistica in Spagna. Gli studi dai quali si è partiti per avviare queste indagini sono degli importanti contributi di Cruz Valdovinos¹, Martín² e Sancho³, che riguardano le innovazioni artistiche a Madrid nel corso del Settecento e che segnalano la presenza di alcuni orefici italiani sotto il regno di Carlo III e parte di quello di Carlo IV. Lo scenario⁴ in cui si muove questa "impresa" italiana si apre con la volontà di Carlo III di manifestarsi come un re cattolico desideroso di ostentare un nuovo gusto per marmi e bronzi di matrice romana non solo a Palacio Real e nelle altre residenze reali come Aranjuez, ma anche nelle fondazioni ecclesiastiche di sua pertinenza come le cappelle reali nelle residenze appena citate e altre come le cattedrali di Osma e Segovia. In questo contesto di riforma delle arti risulta interessante la "convocazione" degli argentieri italiani da parte di Sabatini.

La ricerca svolta in archivi romani e spagnoli e l'osservazione diretta di alcuni argentieri hanno consentito di apportare novità e precisazioni sulle figure dei Vendetti che potranno dare nuovo stimolo alle indagini dedicate a questo importante momento storico per le arti decorative spagnole.

¹ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «Obras de los plateros adornistas Vendetti, Giardoni, y Ferroni para la capilla del Real Palacio de Aranjuez» in *Anales del Instituto de estudios madrileños*, (Madrid), XXXVI, (1996) pp.607-624. Cfr. pure CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*, Madrid, Exposiciones de Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura, Turismo y Deportes- D. G. de Patrimonio Cultural, 2005 p.23.

² MARTÍN, Fernando A., «La platería real con Carlos III» in *Reales Sitios*, (Madrid) XCIX (1989) pp. 61 –68 cfr. anche MARTÍN, Fernando A., *La platería cortesana bajo la mirada de Sabatini*, in *Reales Sitios*, (Madrid), CXVII, (1993) pp. 11-26. Si veda pure MARTÍN, Fernando A. «Influencia italiana en la platería madrileña» in GONZÁLEZ PALACIOS Alvar (a cura di) *Antología di Belle Arti, Il Settecento*, Torino, Allemandi, 1998, nuova serie nn.55-58, p.122-125

³ SANCHO, José Luis, «Broncistas al servicio de Carlos III » in GONZÁLEZ PALACIOS Alvar (a cura di) *Antología di Belle Arti, Il Settecento*, Torino, Allemandi, 2007 Nuova serie nn.71-74, pp.73-92.

⁴ Cfr. DE LA PLAZA Santiago, F. J. *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*, Valladolid, Departamento de Historia del Arte de Valladolid,1975 pp. 159-164.

ANTONIO VENDETTI. GLI INIZI, LE CAUSE, LA PATENTE E LE CONTESTAZIONI A ROMA

Antonio Vendetti iniziò la sua attività come aiutante di Giovanni Francesco Arrighi⁵. Si rilevano notizie dell'operato di Antonio presso la bottega romana del noto argentiere in un arco temporale che va dal 1713 al 1717, figurando come lavorante di Arrighi nel 1723⁶. L'anno di svolta della sua vita professionale è il 1737, quando acquisì laboratorio, utensili e marchio (un'aquila a volo alto entro un tondo) di Michelangelo Raimondi, ottenendo nello stesso anno la patente di argentiere.

Nel corso di questo studio è stato possibile ritrovare presso l'Archivio degli orefici di S. Eligio di Roma l'inedito verbale che racconta come "Antonio Vendetta" - il nome sebbene storpiato non può che riferirsi al Nostro - avesse ottenuto la patente:

«Fu letto inta Congregazione generale il memoriale dato per parte del Sig. Antonio Vendetta da Cottanello in Sabina dato effetto di essere ammesso all'esperienza per ottenere la patente del n.ro Collegio e conto secondo il costume il bussolo con dichiarazione che la palla nera è favorevole e la bianca contraria fu ritrovato vinto il partito con tutti i voti neri favorevoli, e fu ammesso il detto Anto. Vendetta all'esperienza come sopra»⁷.

Il ritrovamento del documento consente di scoprire alcuni aspetti delle modalità di accesso alla congregazione degli orefici. Si svolgeva, dunque, una vera e propria votazione probabilmente segreta come dà prova la descrizione di bussolotti neri e bianchi. La bravura di Vendetti, ammesso all'unanimità, fu presto dimostrata all'interno della congregazione:

«Fu mostrato l'esperienza dal sig. Antonio Vendetta da Cottanello in Sabina, il quale nella congregazione tenuta li 25 agosto passato fu ammesso all'esperienza et essendo l'esperienza riuscito di piena soddisfazione dalli congregati fu ordinato che li sia spedita la solita patente del n.ro collegio tenute le solite precauzioni e formalità richieste dal n.ro statuto»⁸.

Ulteriore inedita documentazione su Antonio Vendetti si trova presso l'Archivio di Stato di Roma, relativa a una causa che vede protagonisti l'argentiere e un suo committente - Fabio Benci - affinché si rescindesse il contratto istituito dai due per il mancato completamento di quattro candelieri e una croce in argento nei tempi stabiliti⁹. La causa consente di dedurre che Vendetti aveva iniziato la sua attività di argentiere almeno tre anni prima di ottenere la patente, infatti, si legge nelle carte che Antonio avesse cominciato a realizzare i preziosi manufatti già nel 1734. Al di là delle ragioni della diatriba preme sottolineare la

⁵ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Obras de los plateros adornistas ...*, pp.607-624.

⁶ VALE, Teresa Leonor, «Da forma e da preciosidade da palavra A presença de sacras barrocas italianas na celebração religiosa do Portugal de Setecentos» in DE VASCONCELOS E SOUSA Gonçalo (a cura di), *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*, Lisboa, Ucp/Citar/Cionp, 2012, pp.178-182

⁷ Archivio degli orefici di S. Eligio di Roma, busta 21 foglio 260.

⁸ Ivi foglio 278.

⁹ Archivio di Stato di Roma, camerale III busta n. 1799.

comparsa del nome di Francesco Giardoni in qualità di perito, dimostrando come la storia della famiglia Giardoni e dei Vendetti si fosse intrecciata ben prima dell'avventura spagnola di Antonio e Fabio Vendetti e di José Giardoni. La descrizione del lavoro svolto da Vendetti oltre a darci qualche indicazione sul suo *modus operandi*¹⁰ permette anche di comprendere come i *Professori Argentieri* chiamati a testimoniare, considerassero giusta la cifra pattuita da Vendetti e fossero a suo favore nonostante Antonio ancora, come si segnala negli stessi carteggi, non avesse ottenuto la licenza ufficiale per intraprendere il lavoro di argentiere. Tra i nomi di coloro che difesero l'operato di Vendetti compare Michelangelo Raimondi, di cui Antonio divenne allievo¹¹.

Sebbene Antonio Vendetti avesse consolidato la sua attività nella città della Santa Sede, nel tempo acquisì un grande prestigio accreditandosi nel noto cantiere della Cappella di San Giovanni Battista della chiesa di San Rocco di Lisbona per volere di Re Giovanni V per cui realizzò diverse suppellettili di arte sacra, oggi in Portogallo¹². Vale riporta un pagamento a favore del maestro datato al dicembre 1745 che riguarda due differenti set di tre cartegloria in argento e bronzo dorato¹³. Anche Bulgari segnala tutti i pagamenti ricevuti da Vendetti per le sue opere di acquisizione lusitana¹⁴. Gli esemplari in metallo prezioso presentano bene il lessico decorativo di Vendetti: strutture architettoniche, quali pilastri e architravi, arricchite da figure rappresentanti virtù teologiche e medaglioni in cui sono raffigurate scene sacre che dimostrano la grande abilità dell'argentiere nel saper fondere e modellare il metallo prezioso esibendo sempre una cifra stilistica monumentale anche in opere minute. Risulta curiosa, a proposito dell'argentiere di Cottanello in Sabina, la notizia documentaria trascritta da Bulgari e riportata da Gonzáles Palacios pertinente a una sua presunta incapacità nel disegnare e progettare modelli, avvalorata da un giuramento fatto da Giacomo Francisi e Giacomo Bettati, secondo i quali l'argentiere si rivolgeva per la progettazione dei suoi manufatti ai

¹⁰ «*Avendo io sotto perito eletto minutamente e ben considerato tanto le fatture fatte dal signore Antonio Vendetti argentiere nelli candelieri scangolati visti nello stato che si trovano. Prima avendo il medesimo fatto tornare due legni siccome desiderava il suo Pale avendo considerato tutte le spese suddette Secondo avendo considerato la spesa della formatura gettare vasetti balaustre compreso la spesa della gettatura dello stampa di metallo dalli piedi per stampare li piedi d'argento terzo avendo il suddetto fatto di cinque piedi d'argento e considerando la somma di cinque piedi Quarto avendo il med. Fatte le forme a sue spese per gettare li cinque vasetti e balaustre e le 19 zampette il tutto somma 39*», in *Ibidem*.

¹¹ «*Noi sotto facciamo fede (...) siccome è costume che quando viene ordinato qualche lavoro d'argento e d'oro è solito che li particolari li quali ordinano il lavoro che grosso che piccolo dare li danari per l'argento oppure argenti vecchi e questo lo sappiamo benissimo per noi Professori Argentieri questo di 22 marzo 1736 io Michelangelo Raimondi arg. Io Gio Ant. Tenoli Argentiere affermo come soprato Santi Pomini affermo come sopra Io Bartolo Balbi Arg. Affermo come sopra Io Nicola Francois affermo come sopra Michele Carlier affermo come sopra*» in *Ibidem*.

¹² VALE, Teresa Leonor Magalhães, *A Capela de São João Batista da Igreja de São Roque: a encomenda, a obra, as coleções*, Lisbona, edição: SCML, 2015 p.222

¹³ *ibidem*

¹⁴ «*Il primo acconto fu versato il 17 novembre 1744 e al 7 dicembre 1749 più della metà dell'importo era pagato. Nel 1750 furono versati altri acconti e il saldo il giorno 16 luglio 1751*» cfr. BULGARI Costantino, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1958, vol II. p. 525.

maestri Lorenzo Morelli e Luigi Landinelli¹⁵. Altra notizia relativa al Nostro riguarda un'attestazione redatta da Bettati con Carlo Guarnieri secondo i quali l'insieme di cartegloria per il Portogallo fu portato a compimento da un altro argentiere della cerchia di Vendetti: Lorenzo Morelli¹⁶. Eppure, la presunta mancanza di talento artistico è confutata, come si vedrà più avanti, dalle diverse richieste di modelli per opere in argento realizzate da Antonio Vendetti durante la sua permanenza nella capitale spagnola sotto la guida di Sabatini. Altro aspetto degno di considerazione riguarda l'attività di Vendetti in qualità di perito insieme ad Arrighi, Boroni e Tofani nello stimare le diverse oreficerie per la Cappella di San Giovanni Battista¹⁷, dimostrando dunque capacità all'altezza della sua carica di *Professore Argentiere*. Chracas, nel suo *Diario Ordinario*, annotò anche un incensiere¹⁸ di "nuova invenzione" con sua navicella realizzata dal professore argentiere Antonio Vendetta (si ritrova spesso storpiato il nome di Vendetti in diversi documenti); è interessante notare la descrizione dell'opera che, ad oggi, sembrerebbe scomparsa:

«è il medesimo centinato, in forma triangolare a guisa di un piccolo tempio, di architettura di ordine composito, con colonne e pilastri e termina con suo cuppolino. Nelle tre facciate vi sono collocate nelle sue nicchie le virtù Teologali, oltre gli altri ornamenti ben disposti di gruppi di cherubini, mascherine di leone e festoncini come le arme di mons. Arcivescovo. La navicella poi forma una nave alla cui poppa siede una figura, la personificazione della religione, ornata questa pure da vari puttini ed altri geroglifici, terminando nel piede con tre conchiglie e altrettanti delfini in vaghissimo scherzo»¹⁹.

Leggendo il memoriale si scopre anche il valore economico e il generale apprezzamento per l'opera:

«la detta opera che è costata scudi 800 è stata apprezzata per il suo eccellente lavoro, è stata veduta con piacere da molta nobiltà anche primaria e particolarmente ha avuto l'onore di essere stata presentata sotto gli occhi di Sua Maestà il Re della gran Britannia e di sua altezza reale il sig. cardinale Duca di York, suo figlio».

La descrizione della navicella presenta alcuni elementi comuni con l'esemplare realizzato da Gagliardi per il reale cantiere portoghese e oggi custodita al Museo di San Rocco di Lisbona in cui si osserva una figura seduta a poppa raffigurante un'allegoria della fede

¹⁵ GONZÁLEZ PALACIOS Alvar, «Open query: short notes about Decorative Arts in Rome» in BOW-
RON, Edgar Peters; RISHL, Joseph J; (a cura di) *Art in Rome in Eighteenth Century* Philadelphia, 2000,
Rizzoli International Publications, pp.187-190.

¹⁶ «Il 1° giugno 1756 i due maestri Giovanni Bettati e Carlo Guarnieri attestano che le tre Carte Gloria furono terminate da Lorenzo Morelli che le aveva riattate» cfr. BULGARI, Costantino, *Argentieri...* p.523.

¹⁷ VALE, Teresa Leonor Magalhães, *A Capela de São João ...*, p.222.

¹⁸ CHRACAS Luca Antonio, *Diario Ordinario di Roma 17 maggio 1749 n.4965* L'opera è citata da Gonzáles Palacios. «The Diario Ordinario by Chracas recorded on May 17 1749 a new censer made by Vendetti in the shape of a temple for the bishop of Braga in Portugal» cfr. GONZÁLES PALACIOS Alvar, *Open query ...*, p.186.

¹⁹ Ibidem

cattolica e a prua una testa di cherubino²⁰. Un confronto è, altresì, operabile con il disegno realizzato da Gigli che presenta una navicella in cui si vede un cherubino accovacciato sulla modanatura della prua²¹. Il bozzetto di Gigli è conservato nel cosiddetto *Weale Album* in cui sono contenuti i disegni preparatori dei manufatti realizzati per ordine del re portoghese. Non si vuole a questo punto congetturare a proposito di una possibile ipotesi attributiva relativa a Vendetti, anche perché la navicella sembra comunque più semplice rispetto alla descrizione riportata dal Chracas. I manufatti, realizzati da argentieri diversi, rispondono a uno stesso gusto per ornamenti allusivi, che si traduce come elemento unificatore di stili differenti.

Tornando ad Antonio Vendetti, si segnala che i suoi argenti non sono inseriti nell'*Album Weale*. Rispetto ai suoi colleghi che lavorarono per il cantiere lusitano, il maestro sembrò ricevere un trattamento di favore: nel dicembre del 1745 ebbe un mandato per realizzare degli argenti senza specificare quali e dal settembre 1746 fino a marzo del 1750 si registrarono dei regolari ordini di pagamento in cui si menzionano le carte-gloria realizzate dal maestro di Cottanello in Sabina²².

GLI ANNI CATALANI. FABIO VENDETTI A VIC

Bulgari nei suoi studi segnala l'assenza di Vendetti dalla sua bottega scrivendo: «Vendetti assente dalla sua bottega di argentiere dall'insegna del cammello dall'anno 1759»,²³ pur senza specificare la sua esperienza a Madrid; diversi studi²⁴ annotano la collaborazione di Antonio e Fabio Vendetti impegnati per la realizzazione di un ostensorio della chiesa de la Piedad de Vic in Catalogna nel corso del 1760 sotto la guida dell'argentiere catalano Manuel Pratdesaba [ILUSTRACIÓN 1]. Un sopralluogo presso la chiesa catalana e lo studio dei documenti di archivio hanno consentito di precisare il ruolo dei Vendetti nella realizzazione del prezioso manufatto, la cui fattura sembrerebbe si possa attribuire solo a Fabio e non ad Antonio²⁵.

Due minute sculture raffigurano dei puttini in argento e si trovano assise alla base dell'opera. Il puttino a sinistra [ILUSTRACIÓN 2] è vestito di tralci di vite che coprono sa-

²⁰ VALE, Teresa Leonor Magalhães, *A Capela de São João ...*, p.222.

²¹ VALE, Teresa Leonor Magalhães, *From Rome to London album for the magnanimous king* Lisbona, Scribe, 2015 n.67.

²² Teresa Vale riporta tutti i pagamenti trovati presso la Biblioteca de Ayuda di Lisbona riferibili a Antonio Vendetti, «An Album with a chapel inside it the chapel of st John the Baptist in the libro degli abbozzi» in Ead. *From Rome to London album for the magnanimous king* Lisbona 2015 p.92 nota 18.

²³ BULGARI, Costantino, *Argentieri Gemmari...*, vol 2 p.523.

²⁴ Cfr. MARTÍN, Fernando A. «Plateros italianos en España» in RIVAS CARMONA Jesus (a cura di) *Estudios de Platería San Eloy* 2003, Murcia, 2003, F.G. GRAF S.L, pp.329-344.

²⁵ Ringrazio Dani Font, responsabile patrimonio artistico del Bisbat de Vic, per aver reso possibile la visione diretta dell'ostensorio.

pientemente le diverse parti del suo corpo, quello a destra è invece vestito di un morbido pannello che sembra accarezzare il putto [ILUSTRACIÓN 3]. Altri simboli della passione di Cristo come le spighe e gli stessi tralci di vite caratterizzano la raggiera, la teca porta ostie e la stessa base dell'ostensorio dimostrando un carattere monumentale tipico dell'argenteria romana. Nel bordo della base nel retro dell'opera si rileva l'iscrizione: "*Fabius Vendetti R. me fecit A.1761*" [ILUSTRACIÓN 4] in cui presumibilmente la R. indica l'origine romana dell'argentiere; tra una lettera e un'altra, si riscontrano dei punzoni: le iniziali M.P. relativi all'argentiere Manuel Pratdesaba; si individuano, altresì, una sagoma di una mano e un cuore. Il sodalizio tra i due argentieri si rileva anche dalla disamina delle antiche carte conservate presso l'Arxiu Municipal de Vic in cui si rileva come il 14 ottobre del 1760 si decise di far realizzare un ostensorio e un reliquiario da Manuel Pratdesaba di Vic e Fabio Vendetti di Roma:

«Alli 14 de 9mbre 1760 los Sen. Ag. de la presente Iglesia Resolqueren fer nova custodia y un Reliquiari de li S.ti Martyres; y luego passaren a fer lo apuit como lo feren, ab los Argenters Emanuel Pratdesaba de Vich y Fabio Vendetti Romà com es veurer del Paper aqui cusit»²⁶

Le indagini condotte presso l'Arxiu i Biblioteca Episcopal della città catalana hanno evidenziato come la notizia documentaria sia stata trascritta a mano dallo studioso Junyent che fornisce ulteriori informazioni sul valore economico dei due manufatti²⁷ e sul fatto di come fossero già presenti presso la chiesa alla data del 6 novembre del 1761²⁸. La visione diretta dell'ostensorio e la disamina delle carte hanno dato ulteriori precisazioni rispetto ai primi passi in terra catalana dei Vendetti, mostrando il solo Fabio come unico artefice degli argenti catalani tra cui un reliquiario dedicato ai Santi Martiri che a oggi non sembrerebbe più essere custodito presso la chiesa de la Pietat. Si potrebbe azzardare l'ipotesi che sia stato il giovane Vendetti ad aprire la strada al padre alla volta della Spagna, una teoria che schiude nuovi scenari e chiaramente necessita di ulteriori indizi e tracce documentarie.

ANTONIO VENDETTI, GLI ANNI SPAGNOLI E IL LEGAME MAI INTERROTTO CON ROMA

Tornando ad Antonio Vendetti nel 1762 appare documentata la sua attività a Madrid al convento de Las Salesas con il titolo di "Maestro platero y broncista romano de su Magestad"²⁹.

²⁶ Arxiu Municipal de Vic, "Negotiorum Ecclesie Pietatis" (1755 -1883) folio 8. Ringrazio il dr. Francesc de Rogafiguera Garcia per avermi agevolato il documento e la dr. Chiara Rotolo per l'ausilio nella comprensione del testo.

²⁷ « 14 11 1760 Conveni per una custodia i un reliquiari amb els argenters Manuel Pratdesaba de Vich i Fabi Vendetti de Roma, resident a Vich amb vuit mesos de plas i preu de obra 350 diners» Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, Notes dels llibres de Resolucions de la Iglesia de la Pietat Ringrazio il Prof. Ramon Ordeig i Mata per l'aiuto nelle ricerche.

²⁸ «6 11 1761 La obra de argenteria ya esta llerta y entregada» in ibidem.

²⁹ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Obras de los plateros...*, pp.611-624.

Presso la bottega madrileña di Vendetti lavorarono, come è noto, diversi apprendisti spagnoli come Pedro Sierra, i catalani Roger y Grau e altri orefici tra i quali il noto Juan Manuel Aran e Joaquin Manso³⁰. Si segnala un documento riportato da Sancho³¹ che testimonia come Vendetti avesse realizzato durante la sua permanenza spagnola diversi modelli in cera persa, utili poi alla realizzazione in metallo prezioso di manufatti analoghi, decorati con teste di cherubino, angioletti, conchiglie, fiori e palme. Come si evince dal documento già menzionato, Antonio Vendetti produsse anche diversi disegni per opere da realizzarsi in argento come mute di candelieri, un evangelario, vasi e altre suppellettili³².

La sua alta perizia tecnica è palesata in questa richiesta di pagamento dalla menzione della sua metodologia di lavoro: aveva realizzato anche il modello in cera dorata dei candelieri e dei vasi con le guarnizioni corrispondenti in bianco in conformità con il disegno, affinché si potesse comprendere l'opera da eseguire in argento. Il documento ritrovato da Sancho dimostra, inoltre, come Antonio avesse anche pensato la disposizione dei fiori in argento nei modelli dei vasi con i rami corrispondenti. Siffatta documentazione dà prova dell'indubbia capacità del maestro di conseguire prototipi e modelli per argentieri e confuterebbe l'attestazione giurata dei colleghi che dichiararono che egli fosse incapace di modello e di disegno e che nelle occasioni si era valso dell'opera di professori capaci. La notizia documentaria riportata da Bulgari³³ potrebbe indicare un malcontento nei confronti di Vendetti da parte degli argentieri suoi coevi e proprio per questo qualche anno dopo, a seguito anche di questa attestazione, potrebbe aver deciso di lasciare Roma per dirigere il suo lavoro in Spagna, benché durante il suo soggiorno spagnolo continuasse ad avere rapporti con figure eminenti del clero romano. Antonio Vendetti, ad ogni modo, fu impiegato in terra iberica per lo più in qualità di bronzista, piuttosto che per la sua attività di argentiere, nei diversi cantieri spagnoli³⁴. Tra le opere a sua firma si possono ammirare la muta di candelieri e croce³⁵ presenti all'oratorio del Rey di Aranjuez che sono stati realizzati nel 1779, nonché diversi apparati decorativi in bronzo dorato che Antonio Vendetti realizzò per le fondazioni reali di Madrid dal 1761, come dimostra la lunga documentazione dei conti di Vendetti presentati

³⁰ Ibidem

³¹ «más un relicario de la Real Capilla se han hecho 62 piezas de adornos, catorce da las cuales son con angelitos, de diferente manera, ocho con cabeza de serafin, ocho con conchas, flores y palmas, encarteladas, catorce mas pequeños, y otros ocho pequeños; de todo esto se ha hecho model nuevo vaciado en cera perdida, trabajado de cincel y el todo de metal dorado de molido 42.000» A.G.P. OP leg. 160. trascr in SANCHO, José Luis, *Broncistas...* 2007 nota 37p.87.

³² «más se han hecho los dibujos de candeleros, macetas, palavra y Evangelio para la RL. Capilla del RL. Palacio nuevo y el candeleros y macetas se ha hecho el modelo en cera dorado con los sobrepuestos correspondientes blancos en conformidad del dibujo para la explicacion de como ha de quedar la obras hecha de plata, y se ha tambien colocada las flores de plata en la macetas para el ramo correspondiente 10.000» in *ibidem*.

³³ BULGARI Costantino, *Argentieri Gemmari...*, 1958 vol. 2 p.523.

³⁴ Ibidem

³⁵ Patrimonio Nacional n. 10012978 (la croce) da 10012979 a 10012984 i candelieri.

all'istituzione spagnola nel 1778³⁶, carteggi che aiutano a comprendere la portata del suo lavoro e consentono di definire il maestro romano come uno dei più qualificati bronzisti della *Real Fabrica* madrilenia.

Eppure, Antonio non era solo un bronzista ma anche un raffinato argentiere. Il ritrovamento di un inedito documento presso l'Archivio storico Doria Pamphilj di Roma ha consentito di mettere in luce alcuni passaggi salienti della carriera del maestro di Cotanello in Sabina. Durante la permanenza a Madrid Vendetti senior venne incaricato nel 1772 da Monsignor Giuseppe Doria Pamphilj, nunzio straordinario del papa che si trovava a Madrid per portare le fasce e altri doni al figlio del monarca spagnolo Carlo III, di realizzare dei doni da portare in Francia nel 1773 a Re Luigi XV. Si rileva dunque in un inedito carteggio la richiesta di pagamento a firma di Antonio Vendetti per un calice in argento tutto lavorato, una croce d'oro che contenesse diverse reliquie e un'urna in argento con un bambino³⁷. Il documento si considera importante perché dimostra come l'argentiere non avesse mai interrotto il legame con la Santa Sede e, inoltre, risulta interessante rilevare che l'anno in cui fu incaricato Vendetti per realizzare le regalie del nunzio straordinario del papa alla corte madrilenia, corrispondeva allo stesso anno di produzione di un prezioso manufatto in argento oggi custodito a Palacio Real³⁸[ILUSTRACIÓN 5]: un reliquiario d'argento e bronzo dorato che presenta il marchio della città di Madrid, lo scudo coronato con orso e arbusto e il marchio spagnolo di Antonio: non più l'aquila a volo alto entro un tondo ma la sigla del suo nome [ILUSTRACIÓN 6]. La duplice punzonatura consente da una parte di datare il manufatto all'anno 1772 e dall'altra di assistere al pieno inserimento dell'argentiere romano all'interno della corporazione di orefici madrileni. Il cambiamento di marchio di Vendetti, da un simbolo zoomorfo al nome abbreviato, si può considerare come il segno tangibile dell'integrazione dell'artefice nel circuito degli orefici e argentieri madrileni. Da un punto di vista stilistico, questo manufatto mostra i caratteri tipici dell'oreficeria romana del Settecento, come ad esempio, la base dalla superficie convessa decorata con volute, fiori

³⁶ Cfr. SANCHO, José Luis, *Broncistas...*, 2007 pp. 76-82 che riporta la precedente bibliografia

³⁷ *Conto Per aver fatto una croce e quattro sigili di ferro ed uno di oro denari spesi 30
Per aver fatto un calice di argento tutto lavorato di peso once 33 che fra argento e doratura e fattura 2000 per aver fatto altro calice di argento tutto lavorato di peso once 24 e 14 1500
Per la spesa di un astuccio per il detto calice 24
Per aver fatto una croce di oro con sette ripasstim. Per le reliquie di peso once una e mezzo oro e fattura 1150
Per aver fatto un bambino che giace sopra la croce per dentro di una urna di argento di peso once otto e mezzo dorato e aver ripoilto la urna e piatto di filigrana che fra argento fattura e doratura 600
Somma in tutto 5588*

Io sottoscritto ho ricevuto dall'abate Fantozzi tesoriere di Sua Eccellenza il principe Doria Pamphilj il saldo al presente conto in reali 4958 per reali 25 per avere due corritore in una carrozza da inglesina di metallo 25 Madrid 8 settembre 1773

Antonio Vendetti «Nota degli oggetti personali e artistici di monsignor Doria Pamphilj mandato in Spagna da Clemente XIV per portare le fasce al regio neonato». (1772) Archivio Doria Pamphili Scaffale 10 busta 9

³⁸ Ringrazio la dr. Amelia Aranda Huete, Conservadora de Relojes y de Plata de Palacio Real, per aver reso possibile la visione diretta del manufatto NUM. CAT. RL 12323P.

e foglie, divenendo un modello per gli orefici spagnoli dell'epoca. Il disegno del fusto con il puttino che sorregge il reliquario fu copiato e adattato per altri manufatti come ostensori, coppe di fattura madrilenas³⁹. Si può ipotizzare che l'arrivo del nunzio straordinario con cui l'argentiere, come testimoniato dagli inediti documenti ritrovati, entrò in contatto per realizzare diverse opere, rappresentasse una *chance* per Antonio Vendetti per dimostrare le sue doti nella lavorazione del metallo prezioso poiché, come già messo in luce, dal suo arrivo in Spagna fino a quel momento Vendetti lavorò per lo più come bronzista alla corte di Madrid. Il manufatto racconta un momento saliente della carriera di Vendetti e rappresenta dunque un simbolo "prezioso" dell'impresa dell'argentiere italiano in Spagna. La maestria di Antonio Vendetti si ritrova non solo in Spagna e Portogallo ma anche in Inghilterra. Si menziona, a tal proposito, un ostensorio [ILUSTRACIÓN 7] custodito già allo Stonyhurst College Prior Park di Hodder Place⁴⁰. L'opera di acquisizione inglese, come già segnala Lipinsky⁴¹, si può considerare uno degli esempi più felici dell'oreficeria romana del XVIII secolo. Complessa da decifrare si rivela la storia collezionistica di questo eccezionale cimelio. Nel 1835 fu posto in vendita dal Monte di Pietà di Roma che lo teneva come pegno ed acquistato poi da un colonnello inglese, ha subito una pesante manomissione come l'arbitraria riduzione di un elemento a loggetta.

Per quanto riguarda la datazione si ritiene che l'opera sia stata realizzata da Antonio Vendetti negli anni in cui era residente a Roma, e dunque, si devono prendere in considerazione due intervalli temporali: il primo, tra il 1737 e il 1759, che corrisponde rispettivamente all'anno in cui ha ottenuto la patente come argentiere a Roma e a quello del suo trasferimento in Spagna; il secondo arco temporale invece parte dal 1780, anno del suo rientro a Roma, e si chiude nel 1796, anno della sua morte.

L'opera presenta alcuni elementi che potrebbero far propendere per entrambe le ipotesi. La sensazione di *horror vacui* prodotta dalla fitta decorazione sembrerebbe accomunare l'opera a quelle realizzate per la committenza lusitana, tuttavia la presenza della croce innestata nella raggiera dell'ostensorio è un chiaro elemento spagnolo che potrebbe essere "segno" tangibile dell'influenza dell'oreficeria spagnola sullo stile del maestro.

Lipinsky cita il nome di Gaetano Gelpi in qualità di collaboratore nella realizzazione dell'ostensorio di Prior Park in quanto l'orefice fu "gioielliere di Sacro Palazzo" ovvero fornitore dei Papi tra cui Benedetto XIV e menziona anche l'opinione diffusa che l'opera sia stata progettata dal Bernini, sebbene non vi siano prove documentarie al riguardo. Se dovesse essere confermata la collaborazione del maestro orefice e gioielliere alla fattura dell'ostensorio, si considera maggiormente plausibile che l'opera sia stata realizzata durante gli anni

³⁹ MARTÍN, Fernando A., *Catálogo de platería del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, scheda n. 56 p.87.

⁴⁰ Si segnala che grazie alla comunicazione intercorsa con Dr. Reed, curatore della collezione di Hodder Place, si è potuto verificare che l'ostensorio non faccia più parte della collezione inglese. Non si conosce ad oggi la sua attuale collocazione.

⁴¹ LIPINSKY, Angelo, *Oreficeria e argenteria in Europa dal XVI al XIX secolo*, Roma Stampa: Istituto Geografico De Agostini, 1965, pp.70-72.

del primo periodo romano di Vendetti poiché l'anno in cui torna a Roma coincide con l'anno in cui muore Gelpi.

Il monumentale manufatto oggi non è più presente presso l'istituzione inglese e si ignora la sua attuale localizzazione.

L'ostensorio inglese, gli argenti spagnoli e portoghesi e le opere presenti in varie collezioni del Lazio, dimostrano l'abilità di un maestro come Antonio Vendetti, un vero e proprio protagonista della storia dell'oreficeria europea del Settecento.

ANTONIO E FABIO VENDETTI. DUE DISTINTE PERSONALITÀ

Gli inediti documenti relativi alla cartella personale conservata presso l'archivio generale di Palazzo Reale di Madrid riguardano non Antonio ma suo figlio Fabio, l'argentiere che ha realizzato a Vic l'ostensorio che è stato già oggetto di questa disamina. Si rileva che a Fabio Vendetti – il cui cognome viene trascritto nei documenti come Vendeti o Bendeti, foneticamente più consono alla lingua spagnola – venne concesso nel 1794, dopo trenta anni di carriera, il titolo di *Ayuda de la furriera*, da parte del re, un riconoscimento importante, che attestò in modo ufficiale il suo servizio sotto gli ordini di Sabatini. In questi documenti sono descritti alcuni incarichi ricevuti negli anni e quindi si cita Aranjuez, la cattedrale di Segovia, il monastero de las Salesas di Madrid, nonché una macchina in bronzo per la lotteria e alcuni reliquiari realizzati per il Palazzo in riferimento ai lavori condotti da Sabatini per Palazzo Reale⁴². Per quanto concerne Segovia risulta curioso che in alcuni studi spagnoli relativi alla cattedrale spagnola vengano accomunati Antonio e Fabio in un'unica persona: per la realizzazione della manta in argento dell'immagine di Nuestra Señora de la Paz e di altri

⁴² «El Mayordomo Mayor à 11 de Julio de 1794 D.n Fabio Vendetti, escultor en oro y plata y demas metales, ha recurrido a N.M. solicitando se dione concederle los honores de Ayuda del oficio de la Furriera en atencion a sus meritos de cerca treinta años en las diferentes obras de su profesion, que ha construido baxo la direccion de l Teniente General dn Francesco Sabatini. El Mayordomo Mayor dice en su informe que de la certificacion que acompaña de dho Sabatini, consta que el recurrente y su anciano Padre desempeñaron todas las obras que de su Facultad le han sido encargadas del Ill. Servicio desde el año 1765 que se empezó a habitar el Palacio de Madrid como son los adornos de gabinetes, chimineras, y otros, y sucesivamente en los R. Sitios, capilla de Arajuez, Panteon del S. Rey Don Fernando VI. Iglesia de San Pasqual de dh Sitio, Altar mayor de la Catedral de Segovia, maquinas de bronce para el establecimiento de la Il. Loteria y otras obras de la Il. Servidumbre, que V.M. se ha servido conceder honores de Ayuda de la Furriera con uso del uniforme de este destino a sus expensas a los Plateros Broncistas D Juan Ferroni, Don Joseph Giardoni y ultimamente en Noviembre ultimo a dn Domingo de Urquiza de la misma facultad; y que concurriendo en el recurrente iguales circunstancias que dieron motivo a las referidas gracias, parece acredor a que la piedad de V.M. le conceda los honores de Ayuda del oficio de la Furriera, que solicita con el uso de uniforme costado a sus expensas.

20 de julio

S M concede a Vendetti los mismos honores y uniforme que se concedieron a Ferroni, Giadorni y Urquiza». Archivo General de Palacio Real Madrid, *Fabio Vendetti* Per 108534

arredi liturgici che ornavano la cappella è stato rilevato il nome di Antonio Fabio Vendetti⁴³; probabilmente l'inesattezza ha avuto modo di manifestarsi perché non è stato talvolta del tutto chiaro che fossero due distinte personalità. Verosimilmente presso il cantiere segoviano, lavorarono sia padre che figlio, infatti l'arco temporale 1770-1775 è pertinente per entrambi. I documenti si rivelano preziosi perché testimoniano come il figlio avesse lavorato a stretto contatto con il padre, ottenendo incarichi negli stessi cantieri spagnoli, quindi bisogna riconsiderare le attribuzioni di opere al solo Antonio e che Fabio fosse a Madrid ancora nel 1794, mentre il padre si ritiene che nel 1780 fosse tornato a Roma⁴⁴.

In un altro memoriale contenuto sempre nella medesima cartella dedicata all'argentiere romano datato al 1778 si citano dei lavori, altresì, di Fabio Vendetti che dalla Spagna furono mandati in Italia, precisamente a Napoli e a Parma, nonché dei reliquiari che custodiscono i sacri resti di Diego Alcalá e S. Pasqual de Baylon⁴⁵. Nel carteggio si esplicita anche la buona condotta di Fabio, il quale ricevette anche altre onorificenze da Roma⁴⁶ e dimostrò quindi, a differenza del padre, di consolidare la sfera relazionale della sua professione. Antonio in questi documenti non viene mai citato esplicitamente: si rileva la menzione "l'anziano padre" in relazione ai lavori eseguiti da Fabio nei diversi cantieri⁴⁷. La qualifica di "Ayudante de la Furrera", come ribadito nello stesso memoriale, venne ottenuta prima di Vendetti sia da Giardoni che Ferroni, gli altri due orefici di origine italiana chiamati da Sabatini a Madrid, nonché dallo spagnolo De Urquiza. Il titolo concesso a Fabio, dunque, potrebbe essere letto come una sorta di risarcimento alla lunga carriera che i Vendetti hanno vissuto presso la corte madrilena, con merito, ma faticando per ottenere il giusto riconoscimento. Probabilmente il rientro a Roma di Antonio nel 1780 può essere causa di questa mancata nomina da parte della più alta istituzione spagnola. Gli studi italiani dedicati alla storia dell'oreficeria romana non accennano mai a Fabio e non ne menzionano l'esistenza. La fortuna del figlio in Spagna fu dunque inversamente proporzionale a quella del padre in Italia.

Una carriera, quella dei Vendetti, che si può, a ragione, definire cosmopolita e che fino a oggi non è stata approfondita nella sua interezza. Gli inediti documenti che riguardano le attività di padre e figlio si rivelano pertanto preziosi per delineare due distinte personalità artistiche che finora erano parzialmente conosciute o talvolta confuse.

⁴³ «La vestidura de plata fue retocada por el platero romano Antonio Fabio Vendetti, en la década de 1770, al que se deben así mismo la silla, el expositor -actualmente en las oficinas- y los seis grandes blandones que en otro tiempo magnificaron este lugar y hoy se exponen en la capilla de Santa Catalina» RUIZ HERNANDO, José Antonio, *La Catedral de Segovia*, Segovia 1994, Edilesa, p.40.

⁴⁴ Cfr. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Obras de los plateros adornistas ...*, pp.607-624.

⁴⁵ «(...) y algunas otras remitidas a Napoles, y Parma, incluso diferentes relicarios de Plata en que se colocaron las reliquias de Diego Alcalá, S. Pasqual Baylon y de otros». Archivo General de Palacio Real Madrid, *Fabio Vendetti* Per 108534

⁴⁶ «(...) en que acredita su habilidad y buena conducta cuías circunstancia y a citar vien emparentado en la Corte de Roma resultan en otro papel. Asimismo consta por un titulo original que presento y se le (...) hallarse condecorado por uno de los cavalleros de la Milicia donada en la S. Sede App. Ca con todos los onores, indultos, privilegios, gracias, exempciones y preheminiencias correspondentes» in ibidem.

⁴⁷ Cfr. nota 41



1. Fabio Vendetti y Manuel Pratdesaba, custodia, 1759, Vic Iglesia de la Pietat



2. Fabio Vendetti y Manuel Pratdesaba, custodia, 1759, Vic Iglesia de la Pietat, detalle.



3. Fabio Vendetti y Manuel Pratdesaba, custodia, 1759, Vic Iglesia de la Pietat, detalle.



4. Fabio Vendetti y Manuel Pratdesaba, custodia, 1759, Vic Iglesia de la Pietat, detalle.



5. Antonio Vendetti, relicario, 1772, Madrid, Palacio Real
COPYRIGHT © PATRIMONIO NACIONAL



6. Antonio Vendetti, relicario, 1772, Madrid, Palacio Real, detalle
COPYRIGHT © PATRIMONIO NACIONAL



7. Antonio Vendetti, custodia, XVIII siglo, Hodder Place, Stonyhurst College Prior Park

UN TALLER DE ORFEBRERÍA DEL SIGLO XI, DONDE TRABAJAN GERMANOS E HISPANOS. CONSECUENCIAS EN LA CATALOGACIÓN.*

Isidro G. Bango Torviso

Los reinos cristianos del siglo XI hispano nos han dejado un conjunto de obras de orfebrería de un enorme interés, tanto para la historia del arte europeo en general como, muy especialmente para la de la España del momento. Un atento estudio de las mismas nos permite conocer el proceso de introducción del estilo románico en nuestra plástica así como una temprana asimilación del mismo por parte de nuestros artistas, sin olvidarnos, en no pocos casos, la coexistencia en una misma creación con iconografía y recursos técnicos de tradición hispana. Sin duda hemos avanzado mucho en el conocimiento de este tipo de obras, aunque todavía se siguen repitiendo al tratar de ellas ciertas interpretaciones que, a mi parecer, no sólo son erróneas, confundiéndonos en su catalogación, sino que apuntalan conceptos historiográficos considerados por algunos como definidores del “más castizo arte hispano” de la Edad Media. Cuando Manuel Gómez Moreno, uno de nuestros más intuitivos estudiosos del arte, analizó el *Arca Santa de Oviedo*, la catalogó como una obra románica, pero en la que destacaba gran cantidad de mozarabismos. Entre estos ha causado siempre una gran impresión para su definición estilística la supuesta inscripción en caracteres cúficos que adorna su frente: “una inscripción cúfica, que parece repetir elogias árabes vulgares -la bendición de Dios, se lee claramente- mal interpretadas, como por quien no conocía la lengua”¹. De estas medias verdades que utiliza a lo largo de los dos tercios de las líneas que le dedica al arca, no es difícil que la historiografía antigua y la ultraconservadora actual hayan deducido una evidente influencia mozárabe en la creación del arca. Por eso no es extraño que al trata de esta obra los especialistas, además de señalar otros precedentes, no se olviden de recoger como referencia obligada de clasificación: *Gómez emphasized its Mozarabic nature*². Este mismo sesgo clasificatorio lo introduce el investigador granadino para la clasificación de ciertas partes de la arquitectura de San Isidoro de León, donde los arcos lobulados que dan

* Que esta modesta aportación sirva como muestra de mi homenaje, respeto y admiración por el profesor Cruz Valdovinos.

¹ Manuel Gómez Moreno, *El Arte Románico Español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934. Sobre este texto seudocúfico véase lo que digo, siguiendo la interpretación del arabista Bustamante Costa(Isidro G. Bango Torviso, “La renovación del tesoro sagrado a partir del concilio de Coyanza y el taller real de orfebrería de León. El arca Santa de Oviedo (1072)”, en *Anales de Historia del Arte*, 2011, nota 98. Un mozárabe de los siglos VIII al X podía no conocer el árabe, pero un mozárabe leonés del siglo XI, por muy escaso que fuese su conocimiento del árabe, no podía cometer estos errores. Se trata de un artista cristiano que utiliza las formas escritas con una finalidad simplemente ornamental sin buscar significado alguno.

² Julie A. Harris, “Arca Santa of Oviedo”, en *The Art of medieval Spain. A.D. 500 - 1200*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1994, pp. 259-260.

acceso al crucero son muestra, de arabismo que el juzga en unas ocasiones de mozarabismo y en otras de mudejarismo, dejando un rastro de confusión en la numerosa historiografía que trata sobre el tema³. Y lo mismo podríamos decir de los supuestos bizantinismos de algunas de nuestras creaciones de la más temprana Edad Media. Estos bizantinismos, en líneas generales, no son más que parte de gran cajón de sastre en el que se encuentran soluciones iconográficas y técnicas que no somos capaces de clasificar correctamente. ¡Cuando no sepas algo recurre a Bizancio!

En las brevedad de este pequeño trabajo quisiera tratar del tan reiterado arte otoniano, renano o incluso mosano con el que se denomina alguna de estas obras de orfebrería hispana del siglo XI. El tema es complicado y difícil para resolverlo plenamente aquí, pero, al menos, me gustaría abrir alguna línea de investigación con el fin de abordar análisis futuros. Para ello nos vamos a fijar como está constituido el taller que elabora el *Arca de las Reliquias de San Millán*⁴.

Con este arca estamos ante una de las obras medievales que mejor tenemos documentada en todo su proceso de creación: el impulsor/productor, los que subvencionan la adquisición de materiales y el trabajo de los orfebres, los comerciantes que proporcionan los materiales, el guionista/iconógrafo y el taller de orfebrería que materializa el trabajo. Pero no sólo conocemos sus nombres, sino que todos ellos figuran representados en el arca. Aunque esta exuberante explicitación iconográfica no ha sido explicada aceptablemente en lo que se refiere a su origen y a su retraso en volver a repetirse en el arte occidental. El tena que aquí nos interesa hoy es el del taller y las personas relacionadas con él desde el punto de vista material. Con ello pretendemos explicar la exégesis de las formas en una producción realizada en la España del siglo XI, tan habitualmente explicada de forma lineal y sin considerar la heterogeneidad territorial del origen de los trabajadores del taller.

La obra ha sido catalogada como una creación propia de un maestro renano. Cosa que parece lógica si tenemos en cuenta los nombres que figuran en una plaquita de marfil donde se representan un hombre sentado trabajando y un joven, de pie, colaborando [Fig. 1]. El texto que los identifica dice así: *ENGELRA(M) MAGIS / TRO ET RE / DOLFO FILIO*. Unos hablan de él, de una manera genérica, como el creador de toda la obra, pero no faltan quienes le identifican que en el momento de representarlo está trabajando el marfil tal como se aprecia en la imagen, pues precisan que los instrumentos que está utilizando son propios de los artistas que practican la eboraria. Adelanto ahora y explicaré a continuación, entre otros aspectos de la producción de la obra, que Engelram no quiso pasar a la historia como un artista del marfil pues ni la pieza que elabora ni el instrumental que utiliza tienen nada que ver con este tipo de material.

³ Gomez Moreno p. 104

⁴ Isidro G. Bango Torviso, *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias*, Fundación San Millán de la Cogolla, 2007.

Centrémonos primero en el inspirador de lo que se iba a representar: el iconógrafo. El abad Blas puso al frente del proyecto al escriba del monasterio Munio, persona enormemente considerada por su cultura y seguramente el mejor conocedor de la memoria documentada de Emiliano, patrono del monasterio. Por esta razón ocupa un protagonismo excepcional en el frente del arca dedicado a la Majestad divina, ambos monjes realizan la mal llamada *proskinesis*, propia de los monjes hispanos, a los pies de la teofanía⁵. El título identifica su nombre y la postura que adopta: *MUNIO SCRIBA POLITOR SUPLEX*, es decir “Munio, escriba elegante, prosternado”. Él ha elegido los temas que había que representar, incluso ha presentado alguna *Vita* iluminada a los orfebres para que les sirviera de modelo. Sólo conservamos una *Vita Sci Aemiliani* iluminada, aunque escasamente, de las que pudieran conservarse en el monasterio y sirviesen de referencia⁶. La escena del robo del caballo de Emiliano [Fig. 2] de este códice está dotada de un expresionismo que se detecta en los marfiles del arca. Lógicamente estamos hablando no de una copia concreta, sino de una expresividad de lenguaje. Donde mejor se aprecia la intervención directa del escriba es en como, en algunos títulos, se le escapan palabras que ya son castellanas y no se corresponden con el latín que está utilizando.

En el otro frente, donde se produce el natalicio del santo (entiéndase la muerte del Emiliano simple mortal, para dar lugar a san Emiliano). A lo largo de la parte inferior de este frente existían tres plaquitas de marfil: una ha desaparecido, la otra la conocemos por fotografías antiguas, pero no se conserva, y la tercera es la del maestro Engelram. Intentemos identificar los contenidos e interpretar su función.

Empezaremos por la central [Fig. 3] Vemos a un hombre jinete en un caballo llevando un gran cuerno de elefante sobre su hombro, otros tres hombres le ayudan a bajarlo. No hay sitio para escribir nada sobre el tema representado. Pero, como en absoluto se le quería dejar en el anonimato en tanto en cuanto representaba su memoria piadosa en el conjunto del arca sagrada, un título sobre la enchapadura de oro nos informa de quienes son, aunque por desgracia cuando el benedictino Sandoval (1552 - 1620) vio el título parte de él estaba perdido. Nos transmitió la siguiente lectura de lo conservado: “...y luego està otro pedaço que no se puede leer: mas adelante dize: *VIGILANUS NEGOTIATOR. PETRUS COL. COLLEGAE OMNES*”⁷. Así pues, estamos ante un comerciante, llamado Vigilano, nombre de un hispano de origen godo. La presencia del caballo parece indicar que el colmillo ha sido comprado lejos y traído al monasterio donde está el taller⁸. Aunque indemostrable, no

⁵ Mientras que los laterales se dedicaron a las ilustraciones de la *Vita*, los dos frontispicios extremos están ocupados por manifestaciones de la divinidad en uno y, en el otro, la glorificación de Emiliano. Rodeando ambas composiciones, con un claro sentido jerárquico en su organización y disposición en relación con los temas fundamentales, los patrocinadores y cuantos han colaborado en su construcción.

⁶ Biblioteca Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sig. a II, 9.

⁷ Prudencio de Sandoval, *Fundaciones de los monasterios del glorioso padre San Benito*, Madrid, 1601, p. 26

⁸ Aunque se ha especulado mucho sobre la posibilidad de un taller estable en el monasterio de San Millán, lo único que es indiscutible es la existencia de piezas de marfil en el monasterio desde el siglo X al XII, pero, por lo que vemos responden a talleres muy diferentes. Esto me hace pensar en una presencia ocasional de unos orfebres en el monasterio emilianense para realizar esta obra en concreto.

sería demasiado extraño suponer que procede del mercado de una ciudad andalusí donde abundaba este tipo de material a la venta.

Por ahora dejemos esta pieza y vayamos a la del maestro Engelram. ¿Qué está haciendo en colaboración con su hijo? Harris viene a resumir la postura más tradicional difundida por la historiografía sobre orfebrería de la época, más importante desde los clásicos Goldschmidt y Porter: están preparando una gran pieza de marfil⁹. Como ya he escrito hace mucho tiempo basta observar la imagen para desmentir absolutamente esta afirmación que salvo raras excepciones no deja de repetirse. Empezando por lo obvio. Engelram está trabajando una gran pieza, tan grande que necesita la colaboración de su hijo para poder manejarla. Si tenemos en cuenta el buen uso de la proporción de las personas que utiliza el tallista, es evidente que no hay una sola pieza de marfil en todo el arca que alcance un tamaño superior a la sexta parte del material que están trabajando. ¿De qué cuerno obtendrían este descomunal pedazo de marfil? Están trabajando la chapa de oro que cubriría uno de los frentes estrechos del arca¹⁰: la parte puntiaguda esta hacia abajo. Para salir de dudas basta comparar con una imagen antigua del arca [Fig. 4], cuando tenía el enchapado de oro para darse cuenta de que es así. Obsérvese que con el instrumento de punta curvada (escoplo) está dando forma al metal; incluso podemos ver el resalte que contornea todo el frente.

Vayamos ahora a la tercera placa que falta y que, a pesar de ello, nos permite obtener algunas conclusiones. Para ello solo podemos acudir a Sandoval que nos describe lo que llegó a ver en esta parte del frontispicio:

“Debaxo desto –la plaquita representando a los condes castellanos- esta otro quadro pequenito en que está dos figuras. La vna tiene vn martillo, y vnas tenazas en las manos, y en las tenazas vn clauo: y otro que parece muchacho cō vn pedaço de marfil en las manos, que tiene escrito, Simeone discipulo: estos fuerō los artifices desta obra.”

La tarea que están llevando a cabo es fácil de identificar: el maestro, con la ayuda de unas tenazas y un martillo se dispone a clavar una placa de marfil en el arca. Sandoval no duda en identificarlos como los artifices de la obra. Yo diría que parece lógico que si uno es el discípulo el otro sería el maestro. Si interpretamos esta placa como la de Engelram donde está el maestro y su hijo, éste no podría ser otra cosa que discípulo o ayudante. Por otro lado, el espacio para desarrollar el título completo no debía existir tal como ocurre en la placa de Vigila. Si en esta última el título se escribió en el letrero que corría sobre la plancha de metal,

⁹ “may be the earliest-known self-portrait by an ivory carver. Engelramus, the master, is shown seated, smoothing out large piece of ivory in preparation for carving. Redolfo, the son, stands and steadies the ivory while his father works” (Julie A. Harris, “Arca Antigua”, en *iiij* pp. 260 - 266, en especial p. 261). En realidad es lo mismo que medio siglo antes había descrito A. Goldschmidt: “die bei der Herstellung einer Elfenbeinplatte beschäftigt zu sein scheinen” (*Die elfenbein skulpturen. Aus der romanischen zeit XI - XIII. Jahrhundert*, Berlin, 1926, p. 26. M^a del Pilar Salas Franco *et alii*, han seguido mi interpretación del marfil en su libro sobre la vicisitudes del arca (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla*, Logroño, 2009, pp. 404-405 y 423).

¹⁰ J. Ferrandis dice que se trata de un escudo (*Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona 1928, p. 171).

el personaje que nos falta debería llevar su nombre también en la plancha. Sandoval nos dice que bajo lo que correspondería a la plaquita de los eborarios se escribía: “*Garsias*: y luego está otro pedaço que no se puede leer”, siguiendo a continuación el texto de Vigila. No albergo duda de que este García es el autor del marfil, figura su nombre y luego una parte del letrado que no se entiende, pero que no sería descabellado fuese Magister, pues junto a él está el joven Simeón que es identificado indubitablemente como discípulo.

Estas tres placas, con la organización del trabajo, el protagonismo de los autores en un lugar privilegiado del conjunto, la jerarquización de operarios etc constituyen algo verdaderamente excepcional en la plástica europea contemporánea. Puede aparecer un autor (escriba o pintor), incluso un grupo de escribas ante su pupitre pero nunca una profusión tal de información sobre el obrador, los trabajadores etc. Esto último sólo se da, o al menos solo se ha conservado en la miniatura hispana de los siglos X y XI. La placa del transporte del marfil sirve de eje de simetría donde se disponen las dos especialidades básica para la creación del relicario. Estas especialidades se organizan cada una con su maestro y su discípulo o aprendiz.

Siendo importante poder comprobar como es la organización de un obrador de orfebrería del siglo XI, no lo es menos aclarar ciertos aspectos que nos permiten aproximarnos a una catalogación de la obra para un mejor conocimiento de la misma.

Cuando se pretende catalogar la obra siempre se ha tomado como referente el nombre germánico del maestro. Así lo hicieron los viejos maestros del siglo XIX y los de a primera mitad del siglo XX.

Todavía el tratado de Gaborit-Chopin que ha influido en la historiografía de la eboraria durante el último tercio de la vigésima centuria y todavía es citado como manual de referencia por nuestros escolares actuales, sigue manteniendo que el nombre del autor implicaría una conexión con el arte germánico¹¹.

Todo lo dicho hasta aquí cambiaría radicalmente si la atribución del trabajo con técnicas y materiales se atribuyen correctamente. Engelram y Rodolfo están trabajando el metal y el arca no conserva ni un solo elemento de este material. Seguramente estos maestros trabajando en el cenobio emilianense harían las grandes figuras de reyes y santos en oro e incluso toda la filigrana del enchapado, pero ¿en donde están? No se conservan. Algo conocemos por la descripción del arca de Sandoval o por una evocación fantasmagórica en

¹¹ D. Chopin Gaborit, *Ivoires du Moyen Age*, Friburgo, 1978, nº 173 y 174, p. 201. Frente a esta rotundidad germanista, no duda en afirmar en otra parte del libro que se trata de oeuvre auhochtone où l'on ne décèle que difficilment l'influence germanique (idem. p. 118). Y esta alusión a lo germánico lo dice por no atreverse a contradecir el nombre de Engelram como artista creador. En cierto modo le ocurrió lo mismo a Ferrandis que, pese a reconocer los hispanismos del conjunto, no deja de señalar la presencia de lo germánico dado el nombre del artista.

un cuadro de la misma época¹². Que estas obras de orfebrería, al ser creación de unos artistas germánicos, podían denunciar modelos renanos, es posible. Pero absolutamente podemos afirmar nada, ni siquiera aproximado.

Del marfil ya es otra cosa. Contamos con casi todas las obras, al menos la totalidad de las importantes. No pertenecen a un estilo estrictamente románico, tampoco su dinamismo y ruptura constante del marco son propios de este estilo. Su espontánea expresividad, mostrando alegría, dolor y dramatismo también se alejan de la frialdad e hieratismo de la plástica románica. Por esta razón, Elias Tormo, aunque consideremos sus expresiones un poco “nacionalistas a la violeta”-dicho sea con todos los respetos-, no dejaba de ver en estas figuras el germen original del expresionismo hispano. En cierto modo estaba denunciando ya una hispanidad que, indirectamente, también sería confirmada más tarde por Chopin-Gaborit, cuando denunciaba en los marfiles un arte local, autóctono. Pero este investigador no fue capaz de rechazar totalmente lo germánico. Si hubiera visto que Engelram no era el autor de los marfiles, no necesitaría emplear calificativos como germánico, mosano etc.

El maestro García y Simeón como mínimo eran habitantes nacidos en el reino de Navarra, si es que no eran riojanos o castellanos. No hacían románico, conocían los modelos de la miniatura hispana tanto para las expresiones como para el sentido narrativo. La escena de la toma de Cantabria por Leovigildo es, en expresión de Chopin Gaborit, inimaginable en la historia de la eboraria europea del momento. Y lo mismo diríamos de la reproducción exacta de la ceremonia, velatorio y extremaunción del santo según el ritual hispano, acompañado del desgarro del discípulo mesándose los cabellos de la cabeza y de la barba. Y podríamos seguir con la concepción plástica de la muerte/natalicio como expresión mayestática de la figura de un santo, sin que este menoscabe en potencia plástica la gran majestad divina del otro frontispicio.

Para concluir. El Arca de San Millán denuncia una etapa del siglo XI donde conviven dos tradiciones artísticas: la orfebrería románica de origen renano y la plástica tradicional hispana. Una en el epígono de lo que fue su brillante existencia, la otra camino de una vital creatividad.

¹² En la figura nº 4 podemos ver un detalle de un cuadro de Pedro Ruíz de Salazar (1604 - 1670), donde se representa el arca.



Fig. 1 Engelram y su hijo Rodolfo (The State Hermitage, San Petersburgo (nº inv. 2909))



Fig. 2 *Vita Sci Aemilliani*. Ilustración del robo del caballo de Emiliano (Biblioteca Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sig. a II, 9).



Fig. 3 Vigila entregando el colmillo de elefante en el monasterio (Desaparecido)

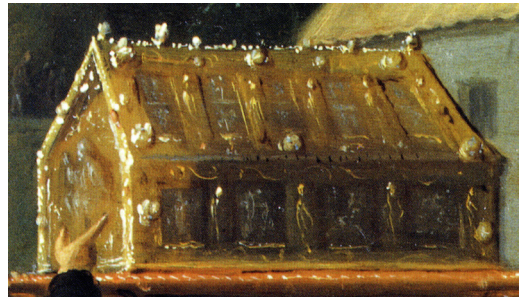


Fig. 4 Arca de San Millán en una tabla del retablo, obra de Ruíz de Salazar (Monasterio de San Millán de la Cogolla)

EL CUARTEL PARA UNA BRIGADA DE ARTILLERÍA MONTADA DEL PLAN DE ACUARTELAMIENTO DE 1847

Jesús Cantera Montenegro, *Universidad Complutense de Madrid*

Una de las consecuencias de la invasión de la Península Ibérica por Napoleón fue la de plantear muy seriamente la cuestión del acuartelamiento de las tropas españolas, pues hasta ese momento sólo algunas lo hacían en edificios levantados expreso para ello, en tanto que la mayoría lo hacían en otros intervenidos por el Estado o, más habitualmente, en mesones y posadas.

El cambio producido en la mentalidad de lo que debía de ser un ejército que ya no quedaba bajo la tutela del rey, sino que pasaba a estarlo bajo la del Estado, y el ejemplo que dieron las tropas invasoras, que se alojaron en edificios tomados por la fuerza, generalmente a órdenes religiosas, propiciaron el que al poco tiempo de la marcha de los franceses se hiciera lo mismo por los propios españoles¹. Así, y bajo las nuevas ideas liberales dominantes en muchos de nuestros políticos, se propiciaron las Leyes desamortizadoras que llevaron a que se destinaran numerosos edificios expropiados a facilitar un alojamiento digno a las tropas que ya eran incumbencia del Estado.

Las más conocidas de todas aquellas leyes, las firmadas en 1835 por el ministro Juan Álvarez de Mendizábal, produjeron casi inmediatamente la entrega de un buen número de edificios al Ejército con el fin de paliar el déficit de cuarteles. Sin embargo, con lo que no se contó fue con las dificultades que entrañaba la adaptación de aquellas construcciones a su nuevo destino, lo que además de cuestiones técnicas conllevaba cuantiosos gastos económicos. El resultado fue que las unidades militares, si bien lograban tener edificios propios y generalmente de buena construcción, no quedaban todo lo bien instaladas que se había pretendido, pues los edificios religiosos estaban erigidos para las funciones de la vida religiosa y no de la militar.

Como consecuencia de estas dificultades, muy pronto se hizo necesario plantear una campaña de acuartelamiento que permitiera dotar a nuestro Ejército de cuarteles que contaran con los requisitos necesarios para que, a la par que dar un cobijo digno a las tropas, se adecuaran a las necesidades propias de la milicia. Fue así como habiendo transcurrido poco más de una década desde las medidas de Mendizábal, una Real Orden de 4 de febrero de 1847 determinaba la formación de una comisión que elaborara y propusiera unos «cuarteles tipo» que sirvieran de modelo a los ingenieros militares que recibieran el encargo de construir nuevos acuartelamientos.

¹ Procede indicar que antes de la francesada no fue raro el que se tomaran edificios religiosos para alojar a alguna fuerza militar, lo que produjo largos procesos jurídicos por no haber una reglamentación expropiatoria como luego se corregirá con las Leyes desamortizadoras.

La comisión estuvo constituida por los brigadieres don Celestino del Piélago y don Fernando García San Pedro y el coronel don Francisco Martín del Yerro, los tres tenientes coroneles del Cuerpo de Ingenieros, así como por el coronel don Pedro Andrés Burriel y el teniente coronel don J. José del Villar, ambos capitanes del Cuerpo de Ingenieros.

Los comisionados, tras estudiar los planos de cuarteles existentes en el Depósito General Topográfico y con los datos elaborados por comisiones enviadas al extranjero con el fin de conocer las novedades que en otras naciones se introducían en la construcción de cuarteles, realizaron sus propuestas, que fueron publicadas en el *Memorial de Ingenieros* en dos tandas, la primera en el mismo año de 1847 para los cuarteles de Infantería, y la otra en 1848, para los de Caballería y Artillería montada².

Se propusieron varios modelos y variantes de los mismos para los cuarteles de Infantería y Caballería y uno solo para el Cuerpo de Artillería montada. Es precisamente este último el que propicia nuestro análisis, pues las especiales condiciones de las unidades de Artillería montada hicieron que la comisión planteara un tipo de cuartel apropiado para ellas, ya que no sólo no se adaptaban bien a los propuestos para las unidades de Infantería, sino que tampoco lo hacían a los de Caballería, pues habían de contar, además de con dormitorios para tropa y cuadras para caballos y mulas, con los tinglados en que aparcar los carruajes propios de ese tipo de unidad, debiendo de tenerse además en cuenta la forma en que deberían de llevarse a cabo en el acuartelamiento las operaciones de entrada y salida del material, con el fin de que ello se hiciera de forma funcional y con la mayor rapidez posible.

De todos modos, por la necesidad de disponer de amplias cuadras para el ganado, la primera relación del cuartel se estableció con los de Caballería y, en concreto, con el correspondiente a la lámina número 9 de la serie presentada por la comisión. A éste se le proyectó una serie de modificaciones para adaptarlo a las características propias de la unidad artillera, teniendo en cuenta para sus dimensiones que, al igual que se había hecho para los de Infantería y Caballería, se tomaba como referente una fuerza que estuviera en un término medio entre el de pie de guerra y el de paz.

Con este principio, el cuartel, que estaría destinado a una Brigada de artillería montada compuesta de cuatro baterías, con los accesorios correspondientes y pabellones para todos los jefes y oficiales, se diseñó sobre una parcela rectangular, en cuyo frente y ocupando las dos cuartas partes centrales de éste, se levantaría el edificio principal del acuartelamiento, en el que quedarían instalados en su planta baja, además del cuerpo de guardia, los calabozos y cuartos de corrección, el taller del guarnicionero, el almacén de monturas y atalajes, los dormitorios de trompetas y batidores, la enfermería, la academia de cabos y sargentos y la

² «Estudios de Edificios Militares por la Comisión creada al efecto por Real orden de 4 de Febrero de 1847», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1847; «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848. Los planos de estos acuartelamientos se encuentran además de en el *Memorial de Ingenieros*, en el Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, CUERPO DE INGENIEROS, sigs. M-M-5/1 a M-M-5/18.

dependencia para el conserje de edificios militares³.

En el piso principal de este edificio se ubicarían los pabellones para el primer y segundo jefe de la Unidad, los de los dos ayudantes, los correspondientes a cuatro capitanes y otros cinco destinados a diez subalternos. En el segundo piso, que solamente se levantaría en los extremos del edificio conformando así una especie de torreones, se establecerían los pabellones para alojar a los cuatro mariscales de la Brigada.

Las cuadras para el ganado y los dormitorios de los artilleros se proponían en cuatro edificios, en los que, al igual que en los cuarteles de Caballería, la planta baja se destinaba a cuadras y la alta a dormitorios de tropa. Estos cuatro edificios se levantaban separados entre sí, con lo que en cierto sentido el acuartelamiento se adaptaba, e incluso casi se adelantaba, a las novedades que iban planteándose en otras naciones y que terminaron por configurar el sistema de cuartel conocido como «acuartelamiento descentralizado»⁴.

La ubicación de estos cuatro edificios en el conjunto del acuartelamiento fue dispuesta por la comisión a derecha e izquierda del edificio principal, pero retranqueados con respecto a éste, dos a cada lado, conformándose así entre todas esas construcciones un gran espacio vacío a modo de patio del que luego nos ocuparemos con más detalle. Cada uno de aquellos edificios sería capaz para ubicar completamente a los ciento treinta artilleros y los cien caballos y mulas de cada una de las cuatro baterías de la Brigada.

Parece oportuno indicar que tanto las cuadras como los dormitorios se dividían a su vez en cuatro compartimentos, de modo que tanto el ganado como la tropa conseguía un alojamiento más cómodo que estando en inmensas naves. En el caso de estos últimos, se establecía en camaretas de a veinticuatro hombres, con lo que con ello la comisión también se adaptaba a los sistemas empleados fuera de España, en concreto en Francia, como más idóneos para procurar el descanso de los soldados. La misma comisión, cuando en el año anterior había efectuado las propuestas para los cuarteles de Infantería, había planteado la misma idea en algunos de ellos, en concreto los correspondientes a las láminas 1, figura 2, lámina 3, figura 8 y lámina 7, figura 28.

³ Sobre esta interesante figura, a quien correspondía el cuidado material del acuartelamiento, se puede consultar: CANTERA MONTENEGRO, Jesús, *La «Domus militaris» hispana. Origen, evolución y función social del cuartel en España*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2007, pp. 587-598.

⁴ Este tipo de cuartel fue terminado de diseñar por el ingeniero británico sir Douglas Galton en 1857, tras mejorar unos primeros ensayos llevados a cabo en la Guerra de Crimea (1853-1856). Gracias a los buenos resultados conseguidos en la salud del soldado, el sistema fue implantado en las Islas Británicas en la década de los años sesenta del siglo XIX. Aquellos conjuntos se levantaron a base de pabellones independientes, con lo que al tiempo que se lograba una buena ventilación de los locales, se separaban las funciones de «alojamiento» de la de «servicios», con lo que la salubridad mejoró considerablemente y consecuentemente se redujo la alta tasa de enfermedades y de mortalidad que en aquellos tiempos caracterizaba la vida del soldado acuartelado.

Otro rasgo a tener en cuenta en estos edificios era el de que la escalera de comunicación entre la planta baja y la principal se situaba entre cada par de camaretas y cuadras y levemente desplazada del eje transversal del edificio ya que, en los extremos de estas construcciones, en su parte opuesta al patio, se ubicaban las letrinas y un cuarto de aseo. Este aspecto merece una especial atención, pues en la mayoría de los acuartelamientos de esos años, e incluso posteriores, las letrinas se instalaban separadas y alejadas de los dormitorios, lo que se hacía necesario por cuestiones higiénicas, pues eran muchos los problemas derivados de las dificultades en la evacuación de las aguas sucias y sus consecuentes malos olores y muy probables efectos insalubres. Con ello, la comisión, al situar las letrinas junto a los dormitorios, facilitaba la comodidad del soldado, sobre todo en las horas nocturnas y daba un tan sustancial avance en la evolución del cuartel que merece ser reconocido, lo cual, por otra parte, es indicativo del cuidado que puso la comisión en lograr unos modernos cuarteles que redundaran en unas considerables mejoras en las condiciones de vida de la tropa.

El sistema utilizado en las letrinas era el correspondiente al cuartel de Caballería que la comisión propuso en la lámina número 13 y de las que decía:

Las letrinas de tropa y Oficiales... son iguales en el piso alto y bajo; en ambos son á la turca y con separación de materias, con dos pozos que se podrán desocupar por medio de bajadas que se construyan, ó bien dándoles salida si hubiese aguas corrientes que se puedan aprovechar. Estas letrinas tienen también su chimenea de tiro para facilitar la ventilación⁵.

Más allá de estos edificios se disponían los tinglados para los carruajes de la Brigada, lo que se hacía de forma ingeniosa para lograr una distribución coherente y un buen funcionalismo del acuartelamiento. Por ello se situaron cerrando la trasera del espacio que a modo de gran patio quedaba formado entre el edificio principal y los de tropa y cuadras, conformándose así plenamente ese elemento tan sustancial en la organización de los acuartelamientos y que era el centro de vida de los mismos y el lugar donde se llevaban a cabo las formaciones y la instrucción de orden cerrado. La idea de patio, que podría perderse por la disposición de los edificios de cada batería en forma independiente, se hacía evidente porque todo él se rodearía de una galería *formada por arcos ó postes*⁶.

En cuanto al acabado de mencionar edificio para los carruajes, se levantaría sobre una superficie curva, a modo de gran arco de circunferencia, cuyo centro se establecía en la puerta que asomaba al patio desde el zaguán del edificio principal. Esta curiosa, pero práctica disposición, la explicaba la comisión señalando que la adoptaba porque *siendo conveniente que los carruajes queden á cubierto de la intemperie y sin aglomeración, se ha dispuesto el tinglado destinado á resguardarlos, de modo que todos los de la brigada estén aparcados por baterías en una sola fila. Pero como de disponer esta en una línea recta resultaría de una extensión desproporcionada respecto á la de los demás edificios del cuartel, se ha adoptado la forma que indica la lám. 18, en arco de círculo*⁷.

⁵ «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, p. 62.

⁶ «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, p. 77.

⁷ «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, pp. 77-78.

Con esto se lograban dos aspectos especialmente importantes para la unidad militar, el primero el que así quedaba *aparcada la brigada en disposición de poder atalajar cada carruaje en el puesto que ocupa para emprender la marcha progresiva hacia la puerta principal. A su entrada en el cuartel se dirigen los carruajes por los claros C y D á entrar en sus puestos respectivos por la retaguardia del tinglado*⁸. El segundo aspecto no era menos importante, pues *la disposición de este [el tinglado] en arco de círculo permite la inspección de toda la brigada de un solo golpe de vista, ya sea desde la puerta interior del patio que es donde se halla el centro, ó desde una de las ventanas del pabellón del primer Jefe en el piso principal*⁹.

Sin duda resulta curioso el que la salida y entrada de los carruajes de la Brigada se planteara a través de la puerta principal del acuartelamiento, situada en el centro del edificio principal, al que había de atravesar por un zaguán, lo que probablemente ralentizaría las operaciones.

Por otra parte, también resulta interesante la circulación de los carruajes por el interior del cuartel, ya que como se indica en el párrafo antes señalado, la salida se hacía directamente hacia la puerta principal, pues los carruajes se aparcaban dentro de los tinglados mirando hacia ese punto central del cuartel. Sin embargo, para su aparcamiento se precisaba acceder a los tinglados por su parte trasera, lo que obligaba a llegar a ellos desde el patio central por sus ángulos –marcados en los planos con las letras C y D– situados entre los tinglados y los edificios de cuadra y dormitorio. De este modo volvían a quedar aparcados embocados hacia el zaguán.

Parece procedente recoger de la propuesta de la comisión lo que se dice de que *se ha fijado en seis el número de piezas por batería, lo que da para cada una de estas un total de 14 carruajes, incluyendo en este número el carro y fragua de cada una*¹⁰. Se conseguía así cobijar los cincuenta y cuatro carruajes de la Brigada.

No debemos de olvidar la referencia a otro elemento especialmente importante para el buen funcionamiento de la Unidad y que también fue contemplado por la comisión. Es este el «repuesto de municiones», que se proyectaba levantar adosado al perímetro trasero del solar del acuartelamiento y protegido por una cerca. Su finalidad era la de poder almacenar en él las municiones *cuando no se conceptúe necesario que permanezcan en los carruajes*¹¹. Cada batería dispondría en el edificio de cuatro alacenas con divisiones para colocar 380 cartuchos, que era el número que normalmente constituía la dotación de cada una de ellas. Las alacenas se situarían adosadas a las paredes del edificio, en el que el suelo sería entarimado y elevado sobre el terreno con el fin de evitar la humedad, procurándose la ventilación del local por medio de respiraderos situados a 8 pies de altura (2,23 metros). Por otra parte, el techo se construiría con armaduras sencillas cubiertas con tejas.

⁸ «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, p. 78.

⁹ «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, p. 78.

¹⁰ «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, p. 78.

¹¹ «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, p. 78.

No procede finalizar el comentario sobre este proyecto de cuartel sin mencionar que en él también se contemplaba la presencia de fuentes, abrevaderos, lavaderos, enfermería de caballos y mulas, fragua, taller de herradores y un picadero al que *no se le ha dado más extensión que la necesaria para los caballos de silla de la brigada*¹².

Especialmente interesante es la localización de las cocinas, concebidas una para cada dos baterías. Se situaban a ambos lados del perímetro del cuartel, en su eje transversal, de modo que quedaban cercanas a los dos edificios de alojamiento de tropa a los que servía cada una de ellas. Pero por encima de esta ubicación y el sentido de comodidad por la proximidad entre las cocinas y los locales de residencia de los soldados, que tal vez sea lo que a primera vista pueda parecer como lo más llamativo, hay sin embargo un hecho mucho más significativo, y es el de que las cocinas estaban totalmente aisladas, y hasta alejadas, de las letrinas.

Esto hoy en día nos puede parecer lo normal, pero no era así por aquellas fechas, donde en la mayoría de los cuarteles las cocinas y las letrinas estaban adosadas, pues así se aprovechaba la evacuación de aguas sucias y en el caso de que no hubiera un sistema de alcantarillado, sino de pozos negros, podría aprovecharse el calor de las cocinas para facilitar la salida de los gases de los pozos, lo que incluso era sugerido por la propia comisión en las «disposiciones generales» con que introdujo sus propuestas de cuarteles en el año 1847:

En la mayor parte de las disposiciones que aparecen en los planos, las letrinas están colocadas á espalda de las cocinas, pero los cañones de ventilación se han puesto independientes de los de las chimeneas de aquellas. Si se contase con el cuidado de cerrar con llaves los cañones de las cocinas desde que se apagan los fogones, sería ventajoso unir en uno solo los de ambas piezas para facilitar por medio de su calor el tiro de los gases del depósito¹³.

Con ello, por mucho que se plantearan razones funcionales para la situación de las cocinas junto a las letrinas, lo que incluso hizo la propia comisión, el proponerlas en el cuartel que analizamos, totalmente separadas, es algo que debe de ser reseñado y valorado como un significativo avance higiénico que coincide con la disposición descentralizada del conjunto del acuartelamiento.

Todo esto hace que la propuesta para este cuartel destinado a una Brigada de Artillería montada deba de ser valorado como especialmente importante e interesante en la evolución general del cuartel.

* * *

¹² «Cuarteles de Caballería», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1848, p. 77.

¹³ «Estudios de Edificios Militares por la Comisión creada al efecto por Real orden de 4 de Febrero de 1847», *Memorial de Ingenieros*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1847, p. IX.

Los planos de estos acuartelamientos se encuentran además de en el *Memorial de Ingenieros*, en el Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, CUERPO DE INGENIEROS, sigs. M-M-5/1 a M-M-5/18.

No mucho después, el teniente del Cuerpo de Ingenieros, don Saturnino Fernández y Gómez, firmaba en Guadalajara y con fecha de 31 de agosto de 1853, un proyecto de cuartel que era una variante de la propuesta de la comisión que acabamos de comentar, a la que acompañó de un presupuesto que falta en todos los planteamientos de cuarteles realizados por la mencionada comisión¹⁴. Este último aspecto es especialmente relevante, pues fueron precisamente razones económicas las que dieron al traste con la prevista campaña de acuartelamiento que dio origen a las propuestas de la antedicha comisión.

Esas premisas de ahorro llevaron a que el propio teniente Fernández tomara la trascendental decisión de suprimir los pabellones de jefes y oficiales, dejando únicamente los correspondientes a los oficiales de semana, del comandante del cuartel y del brigada, con lo cual el ahorro económico se hacía considerable, aunque sin embargo contribuía a fomentar una de las mayores lacras que desde siempre ha acuciado al estamento militar, como es el de la vivienda para los mandos y sus familias, agravado por los más o menos frecuentes cambios de destino.

Continuando con el tema de los pabellones, procede indicar que, sin embargo, el teniente planteaba la construcción de un pequeño edificio de planta cuadrada adosado al eje de la tapia posterior del cuartel. Levantado con planta baja y dos pisos, los superiores estaban destinados a pabellones para el primer y segundo jefe de la Unidad acuartelada y la planta baja para las oficinas de ambos, así como *para el encargo de la Caja conforme á la última Real orden*. La idea de la situación de este edificio en aquel punto del cuartel tenía una finalidad explícitamente manifestada en la propuesta, como era la de que estos mandos *puedan gozar de mas quietud, pero sin perder de vista la vigilancia que sobre todo el cuartel deben tener*.

Más importante es la disposición general del acuartelamiento que aparecía en el proyecto del teniente Fernández, la cual venía determinada precisamente por la desaparición de los pabellones para los jefes y oficiales. Así, al eliminar una amplia superficie que ocupaba prácticamente todo el edificio principal del acuartelamiento, pudo destinar dicho edificio exclusivamente para las dependencias generales, reduciéndose su volumen con respecto al de la comisión del año 1847, en cuyo plano tenía una longitud de 600 pies y abría su fachada principal en cada planta con 35 ventanas; frente a esto, en el plano del teniente Fernández muestra 300 pies de longitud y 17 ventanas.

Como consecuencia de ello, este oficial también transformó la localización de los edificios para cuadras del ganado y dormitorios de tropa, apartándose de la propuesta de la comisión que los había planteado en edificios independientes para cada una de las baterías y flanqueando lateralmente el espacio central del cuartel a modo de gran patio. En su proyecto, el teniente Fernández los ubicó como continuación lateral del frente del edificio principal, prolongándose por los costados del acuartelamiento, formando así los dos ángulos delanteros de éste. Esta disposición, que en principio resultaba más acorde a la tradición al

¹⁴ *Proyecto y presupuesto de un cuartel para una Brigada de Artillería montada. 31 de agosto de 1853 (contiene un plano)*. Archivo General Militar de Madrid, Colección General de Documentos, sig. 4-2-2-11.

presentarse como un edificio más cerrado, suponía sin embargo un paso atrás con respecto a las propuestas más novedosas de la comisión, que había dado un avance muy interesante hacia lo que a no mucho tardar constituiría las ideas más modernas de acuartelamiento bajo el concepto de «sistema descentralizado». Por otra parte, y sin duda también por una razón de ahorro y aprovechamiento espacial, el oficial de Ingenieros redujo el número de escaleras, pues frente a la que la comisión proyectó en cada edificio de cada una de las baterías, el teniente Fernández destinaba una escalera para cada dos baterías. Esto, unido a su ubicación en el ángulo formado por el espacio destinado a cada una de ellas, hacía que fueran mucho menos funcionales al quedar en el extremo de cada nave, retardando así la rápida llegada de la tropa a las formaciones en el patio.

Donde no había variación era en la forma de plantear la disposición de los tinglados para los carruajes, pues se aplicaba el mismo esquema en forma de arco de circunferencia cuyo centro estaba en el zaguán del edificio principal. De todos modos, sí que había una pequeña diferencia en la propuesta del teniente Fernández, pues concedía una mayor superficie al paso situado en el punto central del arco, lo que venía condicionado para poder aplicar la idea manifestada por la comisión en el sentido de que el primer y segundo jefe de la unidad pudieran observar toda la fuerza desde sus despachos. Así, al colocar el edificio de los pabellones y oficinas de estos mandos al fondo del cuartel, por detrás de los tinglados, en vez de por delante como era en el proyecto de la comisión, el teniente Fernández se vio en la necesidad de abrir el paso mencionado para tener una mejor visión del patio central del acuartelamiento, lo que de todos modos, y a juzgar por el plano con que acompañó su propuesta, no permitía una visión tan apropiada como en el planteamiento de la comisión, donde los despachos asomaban al mismo patio y en realidad constituían el punto central del trazado del arco que dibujaban los tinglados.

Otra cuestión a resaltar es la de las cocinas, pues a nuestro juicio también se da un considerable paso atrás con respecto a lo propuesto por la comisión. El teniente Fernández proponía una sola cocina, situada en un edificio aislado levantado en uno de los laterales del acuartelamiento, edificio en el que además se ubicaban los *comunales á la turca*¹⁵. Con esto mantenía los esquemas tradicionales que hemos comentado anteriormente, cuando precisamente alabábamos la idea de la comisión de separar las letrinas de las cocinas por su importante avance higiénico-sanitario. Así el teniente Fernández conseguía el tan preciso ahorro económico, pero a costa de tener que obviar avances para la mejora de las condiciones de vida del soldado.

Tampoco olvidó este oficial en su propuesta los espacios destinados a fuentes, abrevaderos, baños para el ganado, depósito de estiércol, lavaderos, *cuadras para caballos enfermos y laboratorio con fogones para los Mariscales*, tinglado para herrar, repuesto de pólvora y picadero, siguiendo en todo ello las mismas ideas que fueron planteadas por la comisión.

¹⁵ *Proyecto y presupuesto de un cuartel para una Brigada de Artillería montada. 31 de agosto de 1853 (contiene un plano)*. Archivo General Militar de Madrid, Colección General de Documentos, sig. 4-2-2-11, p. 3 rº.

* * *

Ahora, y con todo lo expuesto, cabe plantearnos cómo las ideas presentadas por la comisión del año 1847 para los cuarteles de Infantería, Caballería y una Brigada de Artillería montada, introdujeron novedades muy interesantes que supusieron no sólo una adecuación a lo que por entonces se hacía en el resto de Europa, sino que en algunas cosas aportaron soluciones muy sugerentes, que de haberse llevado a cabo habrían mejorado radicalmente la vida de la tropa acuartelada, tanto en comodidad y salubridad, como también en una mayor adecuación a las necesidades del día a día de la actividad militar.

El importante valor de los trabajos de la comisión se puede constatar comparándolo con el proyecto del teniente don Saturnino Fernández que, presentado unos años después, no pudo mejorar lo aportado por aquella, sino que incluso más bien supuso un retroceso, siendo lo más estimable el que abarató el coste de la construcción, cosa que sin embargo era muy estimada por las autoridades políticas, a las que casi siempre les pareció muy elevado el pecunio destinado a mejorar la vida del soldado. Esto hizo que la tan necesaria mejora general del acuartelamiento se retrasara hasta los años veinte del siglo XX, cuando en realidad, y en justicia, debió de haberse llevado a cabo a mediados del siglo XIX.

De todos modos, esa cuestión económica es algo que debe de estimarse como especialmente oportuna del proyecto del teniente don Saturnino Fernández, pues ante la carencia de presupuestos en los estudios de la comisión que nos impide hacer comparaciones, nos permite sin embargo valorar lo que podía suponer la construcción de un acuartelamiento en el que se había buscado una restricción económica. Cabe decir que el oficial de Ingenieros estimó que la inversión necesaria para levantar el cuartel por él proyectado sería de 2.607.000 reales. Por otra parte, esto también nos lleva a que nos hagamos una idea de la ingente inversión que se hacía precisa para que el Estado pudiera afrontar una completa campaña de acuartelamiento, y cómo ésta sólo pudo llevarse a cabo en los años de la bonanza económica propiciada por las correctas medidas tomadas bajo el gobierno de la Dictadura del general Primo de Rivera y el ministerio de Calvo Sotelo.

Sólo nos resta indicar que en dos apéndices incluimos, manteniendo la grafía original, los textos de la comisión acerca del cuartel para una Brigada de Artillería montada y el del teniente Fernández, por no ser excesivamente largos y por completar lo que hemos ido analizando en este análisis.

APÉNDICE 1. Propuesta de la comisión del año 1847

Lámina 18

Cuartel para una brigada de Artillería montada compuesta de cuatro baterías, con los accesorios correspondientes y pabellones para todos los Jefes y Oficiales.

Las necesidades generales de una brigada de artillería montada en la parte relativa al alojamiento de hombres y ganado, son semejantes en un todo á las que se han expuesto anteriormente para los cuarteles de caballería en general. Por lo tanto, al formar el proyecto del cuartel de la lám. 18 se han tenido presentes las mismas condiciones de higiene y comodidad que sirvieron para determinar y fijar las disposiciones generales de conjunto de aquellos y los detalles de sus diferentes partes. Adoptando como ejemplo la configuración general del cuartel de caballería contenido en la lám. 9^a., y con presencia del programa particular de la fuerza y las necesidades de una brigada de artillería montada, se ha dispuesto el que se presenta en la lámina 18.

El programa que la comisión se ha propuesto al proyectar este cuartel, ha sido el siguiente, tomando para la fuerza de hombres y ganado y carruajes el término medio entre la del pié de guerra y el de paz, como se efectuó para los cuarteles de caballería é infantería.

- 1^o. Cuerpo de guardia y sus accesorios: á saber:
 - Cuerpo de guardia de Oficial.
 - Cuerpo de guardia de tropa.
 - Cuerpo de sargento de guardia.
 - Calabozos.
 - Cuartos de correccion para tropa y sargentos.
 - Cuartos de orden, de causas y de visita del Facultativo.
- 2^o. Cuadros para los 100 caballos y mulas de cada una de las cuatro baterías.
- 3^o. Dormitorios para 130 artilleros por batería.
- 4^o. Cuartos de cabos de policía.
- 5^o. Salas de Academia para Oficiales y tropa.
- 6^o. Almacenes de vestuario y armamento, y de monturas y atalajes.
- 7^o. Talleres para los Herradores y Guarnicioneros.
- 8^o. Enfermerías de tropa y de caballos y mulas.
- 9^o. Cantina, cocinas y letrinas.
- 10^o. Fuentes, abrevaderos y lavaderos.
- 11^o. Picadero para los caballos.
- 12^o. Repuesto de municiones.
- 13^o. Tinglado para las piezas y carros de municiones, á razon de 14 carruajes por batería.
- 14^o. Habitación del Conserje.
- 15^o. Pabellones para la Plana mayor de la brigada que consta de
 - 1 Primer Gefe.
 - 1 Segundo Gefe con sus oficinas.
 - 2 Ayudantes.

- 1 Médico.
- 1 Capellán.
- 1 Brigada.
- 1 Cabo de trompetas.
- 1 Cabo de batidores.
- 15º. Pabellones para los Oficiales y demás individuos afectos á la batería.
 - 4 Capitanes
 - 12 Subalternos
 - 4 Mariscales.
 - 4 Guarnicioneros.

El alojamiento de la tropa y ganado que componen la brigada se ha dispuesto de modo que cada batería ocupe un edificio independiente, en cuyo piso bajo se hallen las cuadras para las mulas y caballos, y en el principal los dormitorios para los artilleros. Los detalles de aquellas y de estas son los mismos que los indicados en la lám. 9ª., existiendo solo alguna diferencia en la forma de las palomillas para las sillas. En los extremos de cada uno de estos edificios se han colocado las letrinas, los cuartos de aseo y los de los cabos de policía, con la debida independencia de los dormitorios. Una escalera central pone en comunicación el piso bajo con el principal. Estos cuatro edificios estan apoyados á los dos lados de un gran patio rodeado de una galería formada por arcos ó postes. (Véanse las láminas 2ª. y 11.)

Los detalles de las cocinas de tropa, fuentes, abrevaderos, lavaderos, enfermería de caballos y mulas, fragua y taller de los herradores, así como los del edificio que ocupa la fachada principal, destinado á cuerpos de guardia y demas accesorios en el piso bajo y á pabellones en el principal y segundo, son idénticos á los del cuartel de caballería de la fig. 9ª.

Para la mejor inteligencia de la disposición de las letrinas de tropa pueden consultarse los detalles contenidos en la lámina 13.

Al picadero no se le ha dado más extensión que la necesaria para los caballos de silla de la brigada. La lám. 14 contiene los detalles de su construcción. Siendo conveniente que los carruajes queden á cubierto de la intemperie y sin aglomeración, se ha dispuesto el tinglado destinado a resguardarlos, de modo que todos los de la brigada esten aparcados por baterías en una sola fila. Pero como de disponer esta en línea recta resultaría de una extension desproporcionada respecto á la de los demas edificios del cuartel, se ha adoptado la forma que indica la lám. 18, en arco de círculo, quedando aparcada la brigada en disposición de poder atalajar cada carruaje en el puesto que ocupa para emprender la marcha progresiva hacia la puerta principal. A su entrada en el cuartel se dirigen los carruajes por los claros C y D á entrar en sus puestos respectivos por retaguardia del tinglado. La disposición de este en arco de círculo permite la inspección de toda la brigada de un solo golpe de vista, ya sea desde la puerta interior del patio que es donde se halla su centro, ó desde una de las ventanas del pabellón del primer Gefe en el piso principal. Se ha fijado en seis el número de piezas por batería, lo que da para cada una de estas un total de 14 carruajes, incluyendo en este número el carro y fragua de cada una.

El repuesto de municiones se ha arreglado de modo que puedan estas quedar almacenadas sin sufrir detrimento cuando no se conceptúe necesario que permanezcan en los carruajes. Cada batería tiene en él cuatro alacenas, con divisiones para cada cartucho, adosadas á las paredes interiores del repuesto. El interior queda despejado suficientemente; el suelo es entarimado y elevado para evitar la humedad, y el techo está formado por armaduras sencillas cubiertas de tejas. Una cerca rodea además este pequeño edificio.

Figura 76.

Distribución de los diferentes edificios que componen el cuartel.

<ol style="list-style-type: none"> 1. Vestíbulo y puerta principal. 2. Cuerpo de guardia de Oficial. 3. Cuerpo de guardia de tropa. 4. Cuarto de sargento de guardia. 5. Calabozo. 6. Idem para incomunicados. 7. Cuartos de órden y de causas para Ayudantes y de visita para el Facultativo. 	<p>Piso bajo del cuerpo de edificio central.</p>
<ol style="list-style-type: none"> 8. Cuarto de corrección de tropa. 9. Idem de sargentos. 10. Taller de los Guarnicioneros. 11. Almacén de monturas y atalajes. 12. Dormitorios de trompetas. 13. Cantina. 14. Pabellón del brigada. 15. Enfermería. 16. Academia de cabos y sargentos. 17. Conserje de edificios militares. 18. Dormitorio de los batidores. 19. Dormitorio de los batidores. 	<p>Piso bajo del cuerpo de edificio central.</p>
<ol style="list-style-type: none"> 20. Pabellón del primer Gefe. 21. Idem del segundo Gefe. 22. Pabellón para los dos Ayudantes. 23. Cuatro pabellones para los cuatro Capitanes. 24. Cinco pabellones para diez Subalternos. 25. Pabellón del Médico-Cirujano. 26. Idem del Capellán. 	<p>Piso principal del mismo edificio.</p>
<ol style="list-style-type: none"> 27. Pabellón para dos Subalternos. 28. Pabellones para los cuatro Mariscales. 29. Pabellones para los cuatro Mariscales. 30. Pabellones para los cuatro Mariscales. 	<p>Piso segundo.</p>

31. Cuadras para los 100 caballos y mulas de cada batería (véase la lám. 9ª.)	Piso bajo de los edificios A.
32. Cuarto del cabo de policía.	
33. Letrinas de tropa (véanse las láminas 5ª y 13).	
34. Dormitorios para 130 artilleros (véase la lámina 9ª.).	Piso principal de los edificios A.
35. Cuarto del sargento primero y almacén particular de la batería.	
36. Cuarto de aseo.	
37. Letrinas de tropa (véase la lámina 13).	
38. Tinglado para aparcar los 56 carruajes de las cuatro baterías (véase la fig. 77).	
39. Paso.	
40. Cuadras para caballos enfermos y laboratorio con fogones para los Mariscales.	
41. Repuesto de municiones (véase la fig. 79).	
42. Fraguas y cobertizos para herrar.	
43. Picadero.	
44. Fuentes y abrevaderos.	
45. Lavaderos.	
46. Cocinas (véase la lám. 6ª.).	
47. Baño para el ganado.	
48. Depósitos de estiércol.	
49. Puertas.	

Figura 77.

Plano de dos interejos del tinglado para los carruajes.

- aaa....* Piés derechos de madera sobre dados de piedra de sillería que sostienen la armadura del tejado y sirven de jambas á las puertas.
- abc....* Puertas de madera de librillo.
- ddd....* Guarda-cantones.

Figura 78.

Palomillas para las sillas y atalajes.

- a b....* Palomilla para la silla.
- c d....* Travesaño de madera para suspender los atalajes.
- e.....* Gancho de hierro para suspender el collaron.

Figura 79.

Repuesto de municiones.

Cada batería tiene cuatro alacenas con divisiones para colocar 380 cartuchos, que es el número que constituye próximamente la dotación de cada una.

Los ventiladeros *a a* están situados á 8 piés de altura sobre el terreno exterior.

APÉNDICE 2. Propuesta del teniente don Saturnino Fernández y Gómez

Proyecto y Presupuesto de un Cuartel para una Brigada de Artillería montada compuesta de cuatro Baterías.

Escusado me parece ablar [sic] de las condiciones generales á que todo Cuartel debe satisfacer, siendo conocidas de todos los Ingenieros y estando ademas consignadas en la excelente memoria que sobre Edificios militares se publicó en el Memorial del Cuerpo.

Un Cuartel para la Artillería en la parte relativa á el alojamiento de hombres y ganado es analogo al de la Caballería y estando conforme en la disposicion dada para este objeto: en el proyecto de la lamina 18 de dicha memoria lo he adoptado como se vé en el adjunto plano, suprimiendo los comunes del piso principal y con las demas variaciones que la reunion de los edificios trae consigo y se ven en el plano.

En este proyecto no he dado cábida para los pabellones de oficiales, y sí unicamente para los de semana y comandante de Cuartel, y en un edificio distinto para que puedan gozar de mas quietud, pero sin perder de vista la vigilancia que sobre todo el cuartel deben tener; para el primero y segundo Gefe con oficinas para estos en la planta baja, y para el encargado de la Caja conforme á la última Real orden.

Los detalles de construcción son los mismos que los de dicha lamina 18 y demas.

La siguiente explicacion del plano hace conocer las partes de que consta y su situacion.

Los numeros primeros indican partes identicas en cuanto á su distribucion particular y situadas analogamente en el lado simetrico correspondientes.

Edificio A

Planta baja

1. Vestibulo y puerta principal
2. Cuerpo de guardia de oficial
3. Cuerpo de guardia de tropa
4. Cuarto del sargento de guardia
5. Calabozo
6. Calabozo para incomunicados
7. Cuartos de orden y de causas para los Ayudantes, y de visita para el facultativo
8. Cuarto de correccion de tropa
9. Cuarto id. de Sargentos
10. Taller de los Guarnicioneros
11. Almacen de vestuario
12. Cantina
13. Vestíbulo

Piso principal de A

14. Cuartos para los oficiales de semana
15. Cuarto para el Comandante de Cuartel
16. Conserje de edificios militares
17. Enfermería
18. Almacén de armamento
19. Dormitorio de gastadores
20. Dormitorio de gastadores
21. Dormitorio de gastadores
22. Dormitorio de trompetas
23. Pabellón del Brigada

Edificios B y C

Piso bajo

- 24, 24'. Cuadras para 100 caballos y mulas de cada batería
- 25, 25'. Cuartos de los cabos de policía
- 26, 26'. Comunes
27. Almacén de viveres
- 27'. Almacén de montura y atalaje
- 28, 28'. Dormitorio para 130 artilleros por batería
- 29, 29'. Cuartos de aseo
- 30, 30'. Cuartos de los Sargentos 1^{os}
- 31, 31'. Vestíbulos [sic]
32. Academia de oficiales
- 32'. Academia de Sargentos y Cabos
- 33, 33'. Pabellones para dos Mariscales

Piso segundo

- 34, 34'. Vestíbulos
- 35, 36. Pabellón para dos Mariscales
- 35'. Pabellón para el Picador
- 36'. Pabellón para el Cabo cartero y cabo de presos
37. Tinglado para aparcar los 56 carruajes de las 4 baterías
38. Fuentes
39. Baño para el ganado
40. Labaderos [sic]
41. Picadero
- 42, 42'. Puertas
- 43, 43'. Depósitos de estiércol
44. Cocinas económicas y comunes á la turca
45. Cuadras para caballos enfermos y laboratorio con fogones para los Mariscales
46. Tinglado para herrar
47. Repuesto de pólvora

Edificio D

Planta baja

- 48. Comunes
- 49. Cuarto de ordenanzas
- 50. Despacho y oficina del 2º Gefé
- 51. Oficina de la Caja
- 52. Vestíbulo
- 53. Despacho y oficina del 1º Gefé

Piso principal

Pabellon del 1º Gefé

Piso segundo

Pabellon del 2º Gefé

Presupuesto

2.050	Varas cub ^s escabacion de cimientos á 2 reales _____	4.100
210.350	ppp ^s de mamp ^a á 1 r ^l . _____	210.350
676.500	ppp ^s de mamp ^a deladrillo á 2 r ^s . _____	1.353.000
37.200	pp ^s tabique de media asta á 1½ r ^s _____	55.800
37.090	pp ^s panderete deladrillo a 1 r ^l _____	37.090
3.770	p ^s de alero á 2 ½ r ^s pie _____	9.425
103.200	pp ^s de arm ^a de pendolon tablado y retejado á 4 reales pie _____	412.800
26.400	pp ^s de arm ^a de pendolon tablado y retejado á 3 reales _____	79.200
110.400	pp ^s de solado a 1 r ^l _____	110.400
5	Escaleras _____	4.500
19.200	pp ^s de puertas y ventanas á 5 r ^s _____	96.000
1.600	Cerraduras de todas clases y herrajes á 10 reales _____	16.000
	Las fuentes y baños _____	30.000
	De enlucido y pintura _____	20.000
	Asfaltado de las cuadras _____	11.200
4.880	pies lin ^s de sesma á 1 r ^l _____	4.880
222	Pesebreras á 50 r ^s una _____	11.100
192	Palomillas de atalaje á 12 r ^s _____	2.440
1.750	Pies lin ^s de tablas de equipo y perchas á 1½ el pie _____	2.575
400	Pies lineales de armero á 1 r ^l _____	400
	Composición de herramientas y 5 p% del total _____	154.663
	Total _____	2.607.000

Guadalajara 31 de Agosto 1853
 El Ten^{te} del Cuerpo
 Saturnino Fernandez y Gomez

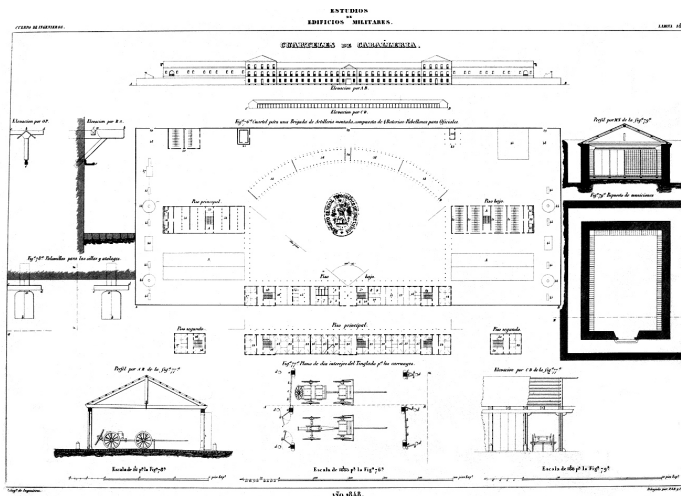


Fig. 1.:
Estudios de Edificios Militares. Cuarteles de Caballería (Cuartel para una Brigada de Artillería montada). Año 1848. (Instituto de Historia y Cultura Militar, Cartoteca, M-M-5/18).

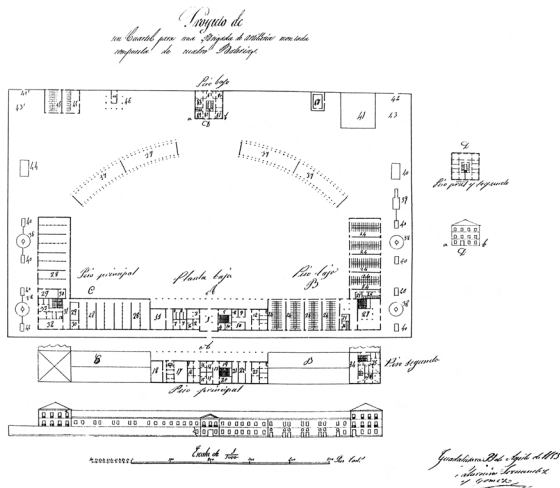


Fig. 2.:
Proyecto del teniente de Ingenieros don Saturnino Fernández para un cuartel destinado a una Brigada de Artillería montada. Año de 1853. (Instituto de Historia y Cultura Militar, Colección General de Documentos, sig. 4-2-2-11).

VIDA COTIDIANA, GUSTO Y COLECCIONISMO FEMENINO EN LA ESPAÑA DE LA EDAD MODERNA: DOÑA CATALINA PONCE DE LEÓN (1629-1701) Y EL INVENTARIO Y LA TASACIÓN DE SUS BIENES EN 1674¹.

Silvia Castillo Álvarez
silvia.castillo.alvarez@gmail.com

RESUMEN.

El objetivo de este artículo es dar a conocer parte de las conclusiones obtenidas tras el análisis pormenorizado del inventario y la tasación de los bienes de doña Catalina Ponce de León y Fernández de Córdoba (1629-1701), realizados en 1674 con motivo de su segundo matrimonio. Perteneciente a uno de los linajes nobiliarios más antiguos de España, la Casa de Arcos, la aristócrata atesoró a lo largo de su vida una valiosa colección de objetos artísticos, muchos de ellos reunidos junto a su primer marido, el III marqués de Caracena. Tomando como referencia la colección de doña Catalina y centrándonos especialmente en los objetos de artes decorativas, intentaremos aproximarnos a la vida cotidiana de una mujer del siglo XVII en España, relacionando la propiedad de determinadas piezas con la existencia de un gusto artístico, una sensibilidad y una inclinación estética propiamente femeninos.

Palabras clave: Catalina Ponce de León, inventario de bienes, Artes Decorativas, coleccionismo, vida cotidiana, gusto femenino, ajuar doméstico.

Daily life, artistic taste and feminine art collecting in Spain in the Modern Age: Catalina Ponce de León (1629-1701) and the inventory and appraisal of her properties in 1674.

ABSTRACT.

The aim of this article is to present some of the conclusions reached after making a detailed analysis of the inventory and appraisal of the properties of Catalina Ponce de León y Fernández de Córdoba (1629-1701), conducted on in 1674 on the occasion of her second marriage. Belonging to one of the oldest lineages in Spain, the House of Arcos, the noble

¹ Quiero agradecer la ayuda prestada para la elaboración de este artículo al personal del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, el Archivo Histórico Nacional, la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la UCM; a José Manuel Cruz Valdovinos y Jesús Cantera Montenegro, profesores de la UCM; a Amelia Aranda Huete, conservadora de la colección de relojes, joyas y plata de Patrimonio Nacional; a Pedro J. Martínez Plaza y Gemma Cobo Delgado, compañeros durante mi estancia de dos años en el Museo Nacional del Prado como becaria en el Área de Conservación de Pintura Española hasta 1700 de dicha institución; y, de manera especial, a la profesora M^ª Teresa Cruz Yábar, por su entusiasmo y su ayuda constantes.

possessed a valuable collection of artistic objects throughout her life, much of them gathered with her first husband, the III Marquis of Caracena. Referring to the collection of Catalina and focusing especially in the objects of decorative arts, we will try to approach the daily life of a woman of the 17th century in Spain, relating the property of some pieces of art to the existence of a female artistic taste and a feminine sensitivity and aesthetic inclination.

Key words. Catalina Ponce de León, inventory, Decorative Arts, collecting, daily life, feminine artistic taste, household items.

Los inventarios de bienes artísticos constituyen una fuente documental de gran interés para la comprensión del contexto que rodea a las obras de arte. Junto a pinturas y esculturas, en estos documentos es frecuente encontrar abundantes referencias a objetos decorativos de distinto tipo que, además de hablarnos de las preferencias estéticas y del gusto artístico de sus propietarios, configuran en gran medida los ambientes y espacios en los que se desarrollaba la vida diaria en las distintas épocas. Por este motivo su análisis detenido resulta especialmente importante para el estudio de las costumbres sociales, el espacio doméstico y la vida cotidiana de los distintos estamentos de la sociedad, ámbitos todos ellos en los que los objetos suntuarios adquieren un gran protagonismo.

A pesar de su relevancia para el conocimiento de estos asuntos, el coleccionismo y la adquisición de piezas de artes decorativas no han recibido demasiada atención en España hasta fecha reciente. Hasta finales del siglo XX los trabajos dedicados a analizar la actividad coleccionista en nuestro país eran muy escasos, y la mayoría se centraban en el estudio de aspectos concretos de una colección –por lo general, de pintura²–, pero sin analizar el fenómeno del coleccionismo desde una perspectiva social³. Esta situación ha cambiado ligeramente en los últimos años gracias a varios trabajos que, a partir del análisis de distintos inventarios de bienes, profundizan en el estudio de objetos de valor distintos de la pintura, como tapices, muebles, relojes, joyas o piezas de platería⁴. Este tipo de investigaciones han puesto de manifiesto la

² Uno de los primeros trabajos que profundizó en esta cuestión fue la tesis doctoral de M.-B. Burke, centrada en el estudio del coleccionismo de pintura italiana en España (M.-B. BURKE, *Private Collections of Italian Art in Seventeenth-century Spain*, 2 vols., New York, 1984). Un año después, F. Checa Cremades y J.M. Morán Turina publicaron el primer libro que analizaba el fenómeno del coleccionismo en España de manera general, desde sus inicios en las “cámaras de maravillas” hasta las galerías de pinturas (F. CHECA CREMADES y J.M. MORÁN TURINA, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985). De fecha más reciente destaca J.L. CANO DE GARDOQUI GARCÍA, *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo*, Valladolid, 2001.

³ El trabajo publicado en 1997 por P. Cherry y M.-B. Burke sobre el coleccionismo nobiliario de pintura en España supuso un punto de inflexión en este sentido, ya que el análisis de un número considerable de inventarios de bienes pertenecientes a nobles españoles de los siglos XVII y XVIII iba acompañado de un completo estudio de los gustos pictóricos de la nobleza española del siglo XVII (M.-B. BURKE y P. CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, 2 vols., col. “Documents for the History of Collecting. Spanish Inventories”, nº 1, New York, 1997).

⁴ Destacamos entre ellos por su interés para la época que estudiamos los de M.P. AGUILÓ ALONSO, *El mueble en España durante los siglos XVI y XVII*, 2 tt., tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1990; M.T. CRUZ YÁBAR, *La tapicería en Madrid, 1570-1640*, Madrid, 1996; J.L. COLOMER, “Pautas

necesidad de abordar con nuevos ojos el análisis de las numerosas colecciones artísticas españolas aún por estudiar, otorgando un nuevo estatus a los objetos y a su función y entendiendo estos no solo como piezas con valor en sí mismas, sino también como una herramienta para un mayor conocimiento de la sociedad⁵.

Por otra parte, a esta falta de interés por las Artes Decorativas en lo que a su estudio se refiere hay que añadir la escasez de trabajos centrados en el análisis de colecciones de arte pertenecientes a propietarias femeninas en la Edad Moderna⁶, probablemente debido a la preeminencia del hombre sobre la mujer en casi todos los terrenos. A pesar de su relevancia para el conocimiento del ámbito privado en el Antiguo Régimen, asuntos como la existencia de un gusto artístico propiamente femenino, o la influencia que ha ejercido la sensibilidad de la mujer en el desarrollo de ciertas manifestaciones artísticas, han sido muy poco investigados⁷. Sin embargo, ahondando en la documentación no resulta difícil encontrar casos dignos de estudio en España, que poco a poco van siendo conocidos y analizados desde nuevas perspectivas.

Un ejemplo de ello lo encontramos en la aristócrata doña Catalina Ponce de León y Fernández de Córdoba (1629-1701), hija de don Rodrigo Ponce de León y Álvarez de Toledo,

del coleccionismo artístico nobiliario del siglo XVII", *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, vol. 1, *El noble y el trabajador*, Madrid, 2004, pp. 123-158; M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII* (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2005, que dio lugar a la publicación de la misma autora *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 2005, sin los apéndices documentales que acompañaban al original); y M.V. RAMÍREZ RUIZ, *Las tapicerías en las colecciones de la Nobleza española del siglo XVII*, 2 tt, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

⁵ Antonio Urquizar Herrera llama la atención sobre este aspecto, señalando que lo que define la existencia o no de una colección no es la presencia de una serie de bienes artísticos reunidos con un determinado criterio, sino la relación emocional e intelectual que sus propietarios establecen con ellos (A. URQUÍZAR HERRERA, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, 2007, pp. 19 y ss.). Agradezco a mi compañero Sergio Ramiro Ramírez (UCM) el conocimiento de esta publicación. Así, en el contexto en el que nos movemos, más que de "colección" procede hablar de "modos de coleccionar", así como de la existencia de un gusto artístico y de una preferencia por las características estéticas de ciertos objetos.

⁶ Casi todos los estudios realizados en España en este sentido corresponden a reinas, como por ejemplo Isabel la Católica, Juana I de Castilla, Margarita de Austria, Isabel de Farnesio o Cristina de Suecia, siendo la aristócrata y humanista Mencía de Mendoza uno de los pocos personajes femeninos ajenos a la realeza a los que se les ha otorgado la consideración de coleccionista. Para más información sobre mujeres artistas, promotoras, mecenas, coleccionistas y clientas en la época que nos ocupa, véase VV.AA., *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Madrid, 1997, especialmente los artículos de A. GARCÍA SANZ y K.F. RUDOLF, "Mujeres coleccionistas de la Casa de Austria en el siglo XVI" (pp. 143-154); G. RAMOS DE CASTRO, "La presencia de la mujer en los oficios artísticos" (pp. 169-178); y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La mujer en el arte madrileño del siglo XVII" (pp. 179-186).

⁷ Esto resulta muy llamativo si tenemos en cuenta que es precisamente en las artes suntuarias donde puede observarse una mayor impronta femenina, especialmente en aquellos objetos que, por su función, son más proclives al refinamiento y a la elegancia.

IV duque de Arcos, y de doña Ana Francisca de Aragón y Córdoba; que fue marquesa de Frómista y Caracena por su matrimonio con don Luis de Benavides Carrillo de Toledo, V marqués de Frómista y III de Caracena del Valle, y condesa de Medellín tras casar con su tío don Pedro Portocarrero Folch y Aragón, VIII conde de Medellín⁸.

El análisis del inventario y la tasación de los bienes de la noble, efectuados en 1674 con motivo de su segundo enlace, junto con el examen de otros documentos relacionados con las diversas herencias familiares, nos permiten sugerir la existencia de un coleccionismo de carácter “femenino” en la España del Antiguo Régimen o, cuanto menos, la presencia de una cierta inclinación de la mujer hacia la adquisición de objetos de interés artístico, guiada por un sentido de la estética propio de su género, que se hace especialmente patente en las piezas de artes decorativas⁹. Y es que como veremos a través del ejemplo de doña Catalina, en muchos casos, las mujeres, lejos de ser coleccionistas de segundo orden, llegaron a superar en afición artística a los hombres de su familia, adquiriendo objetos de gran valor e importancia.

Catalina Ponce de León y la elaboración del inventario de sus bienes.

Aunque han sido varios los investigadores que han abordado el estudio del inventario de los bienes de doña Catalina Ponce de León, la mayor parte del contenido de este documento sigue todavía inédito y pendiente de un análisis en profundidad, carencia que esperamos solventar en parte en este artículo¹⁰. En las contadas ocasiones en las que aparecen referencias sobre la noble en alguno de los trabajos publicados hasta la fecha, estas se reducen a una simple mención a su colección de pintura¹¹, atribuyendo siempre el mérito de

⁸ La biografía de doña Catalina, así como la historia de los Ponce de León y de la Casa de Arcos en el siglo XVII, han sido objeto de estudio por parte de la autora en un artículo que se publicará próximamente.

⁹ Lógicamente este interés artístico por parte de la mujer en el siglo XVII se dio sobre todo en las clases sociales acomodadas, que tuvieron acceso a la cultura y también poder adquisitivo para comprar obras y piezas de calidad. Sin embargo, si queremos llamar la atención sobre la existencia de un coleccionismo de carácter femenino, estrechamente vinculado al comportamiento de la mujer y a las nuevas costumbres sociales.

¹⁰ El proceso de redacción del inventario de los bienes que Catalina Ponce de León aportó a su matrimonio con el VIII conde de Medellín, así como la relación de los tasadores encargados de su realización, los avatares transcurridos hasta la finalización de los trabajos y otras cuestiones relativas a los precios y a la estimación económica y artística de los diferentes objetos que integraban el patrimonio de ambos personajes, serán objeto de un exhaustivo análisis próximamente en un artículo.

¹¹ Hasta donde sabemos, el inventario fue dado a conocer por el profesor e historiador español M.L. de la Vega y López de Tejada, IX marqués de Saltillo, en un artículo en el que este recogió la noticia de la tasación y el inventario de las pinturas del conde de Medellín, efectuados el 18 de octubre de 1674 por el pintor Francisco de Solís (MARQUÉS DE SALTILLO, “Artistas madrileños (1592-1850)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII (1953), p. 231), limitándose a ofrecer una lista de las obras que aparecían reseñadas en el documento junto con el nombre de su autor, o que se atribuían con bastante seguridad a algún pintor conocido. Los profesores F. Checa Cremades y J.M. Morán Turina recogieron el trabajo de Saltillo en una nota a pie de página en su libro sobre coleccionismo, dentro del capítulo correspondiente a las colecciones de la nobleza en España (F. CHECA y J.M. MORÁN TURINA, *op. cit.*, 1985, p. 296), en

haberla conformado y conservado a alguno de sus dos maridos y omitiendo cualquier dato sobre otro tipo de objetos de interés artístico.

En lo que respecta al estudio del resto de los bienes que integraban el ajuar doméstico de doña Catalina, destaca la tesis doctoral de M.F. Puerta Rosell sobre platería madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. En este trabajo la autora concede un importante papel a la colección de plata perteneciente a la aristócrata –en palabras suyas, “una de las más valiosas de las que se han estudiado”¹²–, junto con las de su primer marido, Luis de Benavides, y las de las tres hijas mayores de ambos, Ana Antonia, Mariana y Ángela M^a de Benavides Carrillo de Toledo, y la de su hermana, Victoria Ponce de León¹³. El resto de los objetos de artes suntuarias que Catalina Ponce de León poseía en 1674, cuando volvió a casarse, son dados a conocer aquí por primera vez.

El 16 de diciembre de 1673 comparecieron en Madrid ante el escribano Andrés Caltañazor doña Catalina Ponce de León y don Pedro Portocarrero con el objeto de firmar las capitulaciones matrimoniales para su enlace, previsto para los meses siguientes¹⁴. En dicho documento los contrayentes establecieron una serie de condiciones para su unión, entre ellas,

el que hacían alusión al espléndido conjunto de retratos que poseía el conde de Medellín, además de a los cuadros pintados por Rubens, Van Dyck, Luca Cambiasso, Veronés y Teniers que le pertenecieron. En lo que respecta al estudio de partes concretas del inventario de los bienes de Catalina, M.A. Moreno García realizó un análisis de este documento comparándolo con el inventario y tasación de las pinturas del primer marido de la aristócrata, Luis de Benavides –llevados a cabo el 10 de marzo de 1668 por el pintor Cristóbal García Salmerón–, con la intención de valorar la importancia de la obra de David Teniers en el grueso de la colección de este último (M.A. MORENO GARCÍA, “El marqués de Caracena, mecenas de David Teniers el Joven”, *Goya*, 204 (1988), pp. 330-336); aunque de gran importancia, este artículo solo tocaba de manera parcial el inventario de Catalina. Varios años más tarde, el investigador italiano A. Vannugli llevó a cabo un estudio comparativo de la colección que tenía Luis de Benavides en 1668, formada por 238 pinturas, y la que poseía Catalina Ponce de León en 1674, formada por 185 cuadros que fueron tasados por el pintor Andrés Smidt (A. VANNUGLI, “Collezionismo spagnolo nello stato di Milano: la quadreria del marchese di Caracena”, *Arte Lombarda*, 117 (1996), p. 8), añadiendo además la transcripción de la parte de ambos inventarios correspondiente a las pinturas. En su tesis doctoral sobre la estimación de la pintura en España en el s. XVII, M.J. Muñoz González hizo mención a Andrés Smidt, indicando que en la segunda mitad del siglo este artista tasó algunas colecciones de pintura de mediana importancia entre las que se encontraban los cuadros que llevó a su segundo matrimonio la condesa de Medellín, es decir, doña Catalina Ponce de León. La investigadora no los consideró dignos de estudio (MARQUÉS DE SALTILLO, *op. cit.*, 1953, p. 232, citado en M.J. MUÑOZ GONZÁLEZ, *La estimación y el valor de la pintura en España (1600-1700)*, Madrid, 2006, p. 71).

¹² M.F. PUERTA ROSELL, *op. cit.*, 2005, p. 278.

¹³ *Ibidem*, pp. 237-238 y 277-278.

¹⁴ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), escr^o. Andrés Caltañazor, 1673, prot. 9834, fols. 763-767v^o. Entre otras cosas, en esta escritura se insistía en el hecho de que una parte del patrimonio aportado por Catalina Ponce de León formaría parte de la dote; el padre de esta, Rodrigo Ponce de León, había fallecido en 1658, dieciséis años antes de que su hija volviera a casarse, por lo que era la propia contrayente la que debía proveer el capital que debía entregar a su nuevo marido para su manutención. *Ibidem*, fol. 764.

la obligación de hacer un inventario de los bienes que cada uno aportaba al matrimonio, trámite que debía llevarse a cabo en el plazo máximo de seis meses, se hubiera o no efectuado el casamiento para entonces¹⁵.

Dos meses después de la firma de las capitulaciones, el 28 de febrero de 1674, se inició dicho proceso con el nombramiento de los tasadores¹⁶. El matrimonio necesitó aproximadamente diez meses para llevar a cabo la descripción completa de todos sus bienes, lo que nos da una idea aproximada de la ingente cantidad de objetos que les pertenecieron. Llama la atención el hecho de que la relación de enseres domésticos y obras de arte aportados al matrimonio por doña Catalina es bastante más extensa que la correspondiente a los bienes de su futuro marido, lo que prueba que el enlace resultaba económicamente más ventajoso para el conde de Medellín que para su sobrina¹⁷.

Objetos funcionales a la par que bellos. Las Artes Decorativas en el ámbito doméstico.

A lo largo de la Edad Moderna, muchos particulares fueron reuniendo una pequeña colección de pinturas y objetos de artes decorativas en función de sus posibilidades económicas, que colocaban en sus viviendas para su uso y disfrute. Las piezas que componían estas colecciones –normalmente creadas a partir de herencias y de adquisiciones– eran inventariadas y tasadas cuidadosamente no solo por motivos legales y económicos, sino también sentimentales, pues muchas de ellas pertenecían a la familia desde épocas remotas y eran apreciadas como medio para perpetuar la memoria del linaje.

Como ya hemos señalado, muchos de los objetos que estaban presentes en las casas y que formaban parte de la vida cotidiana de estos propietarios han quedado injustamente excluidos del concepto canónico de coleccionismo, por lo general debido al carácter funcional de muchos de ellos, alejado de la naturaleza contemplativa de la pintura, tradicionalmente valorada por encima de otras manifestaciones artísticas. Curiosamente, en la Edad Moderna no resultaba extraño que algunos de estos objetos alcanzaran precios más altos que los cuadros, pues hay que tener en cuenta que muchos de aquellos estaban realizados en materiales ricos y exóticos, en ocasiones muy difíciles de trabajar y de decorar.

¹⁵ *Ibidem*, fol. 763vº. Finalmente, el enlace tuvo lugar el 19 de diciembre de 1673, tan solo tres días después de la firma de las capitulaciones. AHPM, escrº Andrés Caltañazor, 1674, prot. 9839, fol. 303.

¹⁶ AHPM, escrº. Andrés Caltañazor, 1674, prot. 9839, fols. 197-318vº.

¹⁷ La tasación de los bienes del conde de Medellín ocupa los fols. 204-236, y la correspondiente al capital de su esposa, los fols. 237 al 301. Pedro Portocarrero había estado casado anteriormente en dos ocasiones y tenía cuatro hijos de su segundo matrimonio, por lo que probablemente tendría bastantes gastos y, aunque tenía tierras y ganado en propiedad, la fortuna de Catalina le resultaba muy útil. Por otra parte, esta última había quedado viuda a los treinta y nueve años y en 1674, con cuarenta y cinco años y cuatro hijos de su primer matrimonio, necesitaba asegurar su futuro, por lo que el enlace con su tío también le resultaba conveniente, si no económicamente, sí desde el punto de vista social.

En el caso de Catalina Ponce de León, la suntuosidad de los objetos que aparecen señalados en el inventario de 1674 superaba con creces no solo la de los bienes de su futuro marido, Pedro Portocarrero, sino también la de muchos de los que heredó de su primer esposo, Luis de Benavides, cuya posición social era más elevada que la del segundo cónyuge. En este sentido hay que recordar que Catalina disfrutó a lo largo de su vida de una situación económica desahogada, ya que procedía de uno de los linajes más ricos de Andalucía, la Casa de Arcos. Además, su padre, Rodrigo Ponce de León, desempeñó varios cargos políticos en España y en el extranjero¹⁸, por lo que la noble tuvo contacto con el arte desde muy joven, lo que seguramente favoreció que desarrollara un gusto artístico propio ya desde una edad temprana. A lo largo de su matrimonio con Luis de Benavides, Catalina pudo cultivar aún más su sentido estético, pues gracias a los importantes cargos políticos y militares de su esposo tuvo la oportunidad de vivir en Milán entre 1652 y 1658 y en los Países Bajos y en Borgoña entre 1659 y 1665, año en el que ambos regresaron a España¹⁹.

Por todo ello no es de extrañar que en 1674, fecha en la que se redactó el inventario de sus bienes con motivo del enlace con su tío, Catalina Ponce de León poseyera objetos extremadamente bellos y delicados, en su mayoría pertenecientes al ámbito devocional y al ajuar doméstico y personal. La variedad de tipologías presentes en la relación de piezas inventariadas, el alto precio que alcanzaron algunas de ellas, la riqueza de sus materiales y el refinamiento con el que estos estaban trabajados –según deducimos de las descripciones y precios de tasación–, hacen pensar que muchas de estas piezas tuvieron un papel muy destacado en la configuración del espacio doméstico de los condes de Medellín. Lamentablemente, el inventario no fue elaborado siguiendo un orden de estancias sino de manera aleatoria –suponemos que según la disponibilidad de los tasadores–, por lo que solo podemos adivinar, atendiendo a su función, el lugar aproximado que estos objetos ocupaban en la vivienda y, en consecuencia, el modo en el que se desarrollaba la vida cotidiana de Catalina Ponce de León.

Lo que sí puede apreciarse en una lectura detenida del inventario es que Catalina Ponce de León estuvo dotada de una gran sensibilidad para el arte, pues entre los bienes que

¹⁸ Como recompensa por los numerosos servicios prestados a la Corona, Felipe IV otorgó a don Rodrigo los nombramientos de lugarteniente, capitán general y virrey del Reino de Valencia, cargos que el IV duque de Arcos desempeñó entre 1642 y 1645; ese mismo año, el monarca le nombró virrey de Nápoles, ciudad en la que el noble permaneció hasta 1648. Sabemos por distintas fuentes que el duque se llevó consigo a su familia a Italia, por lo que no es de extrañar que Catalina tuviera acceso a las distintas corrientes y novedades artísticas que estaban desarrollándose en la zona. Para más información sobre la estancia italiana del duque de Arcos véase la documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional, Nobleza, *Osuna*, C. 127, Docs. 190-201, y E. NAPPI, “I viceré spagnoli e l’arte a Napoli”, J.L. COLOMER (coord. y ed.), *et. al., España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, 2009, pp. 95-129.

¹⁹ Sobre el papel político y militar de don Luis de Benavides en sus destinos internacionales véase J.I. BENAVIDES, *Las relaciones España-Inglaterra en los reinados de Felipe III y Felipe IV*, Madrid, 2011, y *Milicia y diplomacia en el reinado de Felipe IV. El marqués de Caracena*, Astorga, 2012; A. QUIJORNA RODRÍGUEZ, “A la búsqueda de la operatividad bélica del ejército de Flandes. Don Luis de Benavides Carrillo de Toledo, marqués de Caracena, Maestro del Campo General (1646-1647)”, *Tiempo de cambios: guerra, diplomacia y política internacional de la Monarquía Hispánica (1648-1700)*, Madrid, 2012, pp. 459-492.

aportó a su segundo matrimonio aparecen muchos que no figuran entre los que le legó su primer esposo, Luis de Benavides, al morir en 1668²⁰. Ello indica que la futura condesa de Medellín pudo haber heredado dichos bienes de su padre, el duque de Arcos, o bien haberlos adquirido ella misma mientras vivía en Italia o en los Países Bajos, lugares de procedencia de muchos de ellos.

La mayor parte de la descripción de los bienes muebles de Catalina Ponce de León, tasados entre el 9 de marzo y el 18 de octubre de 1674, la constituyen siete grupos de objetos de diversa índole: pinturas; tapicerías y alfombras; mobiliario y elementos decorativos; camas –tasadas e inventariadas de manera independiente del resto de los muebles–, colgaduras y doseles; relojes e instrumentos científicos; piezas de plata labrada, y joyas, además de otro tipo de elementos propios del ajuar doméstico, como vestidos y prendas de sastrería, utensilios de cocina, cortinajes y cordonería, y ropa blanca.

Como ya adelantábamos anteriormente, entre este patrimonio figuran piezas de gran riqueza y singularidad que aparecen mencionadas repetidamente entre los bienes de Catalina a lo largo de los años, lo que significa que esta apreció el valor artístico de las mismas y se preocupó de conservarlas tras haberlas heredado o adquirido. Además de ser una prueba, en nuestra opinión, de la clara existencia de un gusto artístico femenino en la época²¹ –al menos por parte del personaje aquí estudiado–, estos objetos ilustran la vida cotidiana de una mujer de la nobleza española en el siglo XVII, que se desarrollaba fundamentalmente en cuatro ámbitos: el religioso, el doméstico, el social y el privado o personal. Vamos a analizar algunos de ellos.

²⁰ El inventario *post mortem* del marqués de Caracena se conserva en el Archivo de Protocolos de Madrid (AHPM, escr^o Andrés Caltañazor, 1668, prot. 9818, fols. 1132-1543). Los investigadores A. Vannugli y M.A. Moreno García, que abordaron el estudio de su colección de pintura, situaron la tasación y el inventario de las pinturas del marqués en los fols. 75-92v^o (M.A. MORENO GARCÍA, *op. cit.*, 1988, pp. 330 y ss.; A. VANNUGLI, *op. cit.*, 1996, pp. 8 y ss.). Tras examinar el protocolo 9818 entero sin hallar el documento, procedimos a analizar dos más en su busca, concretamente, los protocolos 9816 y 9817, correspondientes a la actividad del mismo escribano durante el año 1668. Después de una larga búsqueda averiguamos que el protocolo 9818 había sido trasladado a microfilm por razones de conservación, hallando el inventario, dividido en varias secciones, en el tercero de los cuatro rollos resultantes de este traslado. El personal del Archivo nos informó de que en la época en la que los especialistas mencionados llevaron a cabo su investigación, la normativa del centro todavía permitía la consulta del original. Cuando fue trasladado a microfilm –necesariamente después de 1996, año en el que A. Vannugli publicó su artículo–, el protocolo presentaba grandes saltos en la foliación primitiva, por lo que al cambiarlo de soporte se procedió a foliar su contenido nuevamente, con el consiguiente cambio de lugar de algunas escrituras. En la parte superior derecha del documento puede apreciarse la numeración nueva, cuya caligrafía es distinta de la original.

²¹ La presencia de objetos de gran riqueza en las casas respondía también a la existencia de nuevos usos y comportamientos sociales, que impulsaron la aparición de piezas cada vez más suntuosas con el fin de convertir la vivienda en un espacio de exhibición del poder y de la distinción social ligados al linaje. Así, los nuevos ajuares domésticos se convirtieron en un medio de proyección social basado en el uso de la casa y de su decoración. A. URQUÍZAR HERRERA, *op. cit.*, 2007, p. 41.

Espacios femeninos de la vivienda: el oratorio, la sala, el estrado y el tocador.

La colección de pinturas que doña Catalina Ponce de León aportó a su segundo matrimonio estaba compuesta por ciento ochenta y cinco obras²², que fueron tasadas el 1 de octubre de 1674 por el pintor Andrés Smidt y valoradas en un total de 26.470 reales de vellón²³. En ella predominan los cuadros de temática religiosa, la mayoría, pintados sobre lienzo. Sin embargo, cuatro de estas obras, que destacamos aquí por su singularidad, están realizadas sobre soportes muy poco habituales: una imagen del Salvador y Nuestra Señora pintada en una caja de madera –probablemente, utilizada como altar portátil–; una Magdalena pintada sobre piedra; un Cristo representado en un tapiz, y una Virgen María realizada sobre cristal²⁴.

Seguramente estas pinturas, de pequeñas dimensiones (menos de un metro de alto) y de bajo precio (inferior a 800 reales de vellón), estaban destinadas a servir a la devoción privada de la familia²⁵ y como tal, estarían ubicadas en el oratorio de la casa²⁶ –espacio estrechamente relacionado con la mujer²⁷–, anejo a la cámara o alcoba, aunque por sus materiales, forma y ta-

²² Entre los artistas mencionados en la tasación predominan nombres italianos, flamencos y españoles, como Guido Reni, Francesco del Cairo, Pablo Veronés, Luca Cambiasso, Palma el Viejo, Correggio, Anton Van Dyck, Pedro Pablo Rubens, David Teniers, José de Ribera o Pedro Orrente.

²³ AHPM, escr^o Andrés Caltañazor, 1674, prot. 9839, fols. 265-273.

²⁴ “[6] Una caja que se zierra en forma de puerta y en la una, una pintura del Salvador y la otra, otra de nuestra señora, tasada en un mil y quinientos reales” (fol. 265v^o); “[9] Una Magdalena pintada en piedra de media bara, en quinientos reales” (fol. 266); “[104] Un santo Cristo crucificado de tapicería con marco de palosanto y dos perfiles de oro, en mill reales” (fol. 271v^o); “[106] Una Nuestra Señora pintada en un cristal por detrás con su marco de évano que contiene Nuestra Señora y San Joseph y algunos ánjeles, en ciento ducados (1.100 reales)” (fol. 271v^o).

²⁵ Sobre el coleccionismo de pinturas de temática religiosa en el ámbito doméstico en el periodo que nos ocupa, véase S.T. NALLE, “Private Devotion, Personal Space. Religious Images in Domestic Context”, M.C. DE CARLOS VARONA (coord.), *et. al.*, *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, 2008, pp. 255-272.

²⁶ Las piezas del oratorio privado de Catalina Ponce de León (AHPM, escr^o Andrés Caltañazor, 1674, prot. 9839, fols. 274-274v^o) aparecen un tanto desligadas del resto de los bienes de la noble descritos en el inventario. Las reliquias de esta estancia fueron inventariadas pero no tasadas, y tampoco aparece vinculado a ellas el nombre de ningún tasador, por lo que lo más probable es que no se concibiese un valor terrenal para ellas, y que además Catalina escogiera estos bienes como parte de su dote y que por ello no se considerase necesario asignarles un precio. Al final del inventario (fols. 316v^o-318) figura una copia de esta relación de piezas, a las que el escribano se refiere de la siguiente manera: “Los cuales dichos bienes sin tasar se an de tener y considerar dote y caudal de la dicha condesa de Medellín doña Cathalina Ponce de León y Aragón con las declaraciones siguientes” (fol. 317). Entre dichas declaraciones se citan las deudas que la condesa de Medellín debía afrontar por la dote de su hija Mariana de Benavides, casada con el VII conde de Altamira, así como parte del dinero que les correspondió a sus dos hijas pequeñas, Ángela y Victoria de Benavides, en la partición de los bienes de su padre, Luis de Benavides Carrillo de Toledo.

²⁷ Si las virtudes militares constituían el ideal de nobleza masculina, el ideal femenino lo encarnaban aspectos como la piedad y la devoción, de ahí la función representativa que el oratorio adquiriría en el caso de las damas nobles. A. URQUÍZAR HERRERA, *op. cit.*, 2007, p. 79.

maño también podría tratarse de imágenes portátiles de viaje. Ninguno de estos cuadros figura entre los bienes que Luis de Benavides legó a su esposa, lo que demuestra que Catalina pudo recibirlos en herencia de su padre²⁸ o bien comprarlos ella misma, probablemente conocedora de su carácter excepcional. Llama especialmente la atención el hecho de que estas pinturas, anónimas y de pequeño formato, fueron tasadas en torno a los 1.100 reales, el mismo precio que alcanzó la serie de doce cobres pintados por David Teniers “el Joven” con el tema de *La conquista de Jerusalén*, que la noble heredó de su primer marido y que hoy se conservan en el Museo Nacional del Prado²⁹.

Además de las pinturas de tema devocional y de otras muchas de temática profana que adornaban las diferentes estancias de la vivienda, en el inventario de los bienes de Catalina Ponce de León destacan especialmente los muebles y objetos de ebanistería. Los maestros ebanistas Juan de Puison y Juan Bautista Belfe tasaron el 2 de octubre de 1674 un total de doscientas treinta y siete piezas cuyo valor estimaron en 160.726 reales de vellón, una cantidad que superaba con creces el precio total asignado a las pinturas³⁰. Muchos de estos objetos –los más sencillos, fabricados en materiales más baratos– son de uso doméstico, mientras que otros –los de mejor calidad– son estrictamente decorativos, y sus características sugieren que Catalina los adquirió o los conservó por su valor artístico.

La colección de mobiliario que la aristócrata llevó a su segundo matrimonio es especialmente relevante por la variedad de tipologías y la riqueza de materiales presentes en ella, que elevaron los precios de tasación de algunas de las piezas por encima de los 10.000 reales³¹. Entre ellas sobresalen dos escritorios grandes de ébano y carey con aplicaciones de bronce³², procedentes de la herencia de Luis de Benavides; dos arañas de cristal³³, varios espejos muy valiosos –seguramente comprados por doña Catalina, pues no aparecen en el inventario de su primer marido³⁴–, y varias arquetas y cajitas.

²⁸ Hasta donde sabemos, aún no han sido hallados el testamento y la partición de los bienes del IV duque de Arcos, cuya lectura y análisis seguramente nos ayudarían a determinar la procedencia de estas pinturas.

²⁹ Números de catálogo P-01825 al P-01836. Sistema de Acceso a las Colecciones (SAC), Museo Nacional del Prado: <http://coleccionweb.museodelprado.es/> [consultada el 19/07/2015].

³⁰ AHPM, escr^o Andrés Caltañazor, 1674, prot. 9839, fols. 260-264.

³¹ Los muebles son quizá las piezas que experimentan una evolución más fuerte desde comienzos del siglo XVI, cuando comienzan a aparecer en España nuevas tipologías y aumenta la riqueza material y decorativa de las piezas gracias, entre otras cosas, a la importación de materiales exóticos de América.

³² “[2] Dos scriptorios grandes de concha aovados en évano y bronzes, tassados en veynte y dos mill reales” (fol. 260v^o).

³³ “[8] Dos arañas de christal guarneizadas de bronze con sus remates y perendenges, en catorze mill reales” (fol. 261).

³⁴ En 1674 la futura condesa de Medellín tenía once espejos, entre los que sobresalen dos que, según las indicaciones de M.P. Aguiló Alonso, superarían con creces el precio medio que este tipo de piezas alcanzaron en España en el siglo XVII. Se trata de dos modelos procedentes de Milán realizados enteramente en cristal, de dos metros de alto y con sus marcos moldurados en el mismo material, tasados en 22.250 reales cada

Con respecto a estas últimas piezas, todo hace pensar que la futura condesa de Medellín debía de coleccionarlas, a juzgar por los numerosos ejemplares presentes entre sus bienes. La mayor parte de ellos estaban dotados de una cerradura dorada que los hacía muy apropiados para la conservación de misales, reliquias o pequeños objetos devocionales, muy del gusto de la aristócrata, y quizá también joyas; además, cada uno presenta diferentes características formales y decorativas y es de distinta procedencia, lo que hace pensar que fueron cuidadosamente escogidos por su propietaria³⁵.

En lo tocante a los escritorios, durante la Edad Moderna este tipo de muebles eran considerados una parte fundamental del mobiliario doméstico, y las clases inferiores anhelaban poseer una de estas piezas como símbolo de distinción³⁶. Por ello, el hecho de que en el inventario de los bienes de Catalina figuren trece muebles de este tipo constituye una muestra de su estatus social, además de evidenciar que estaba totalmente al día de las novedades artísticas de la época³⁷.

Dentro del espacio doméstico, el estrado es el ambiente que mejor representa el modo de vida femenino en el periodo que nos ocupa. De origen andaluzí, esta estancia, contigua al dormitorio, fue utilizada por la mujer como lugar de ocio y sala de recibir en España desde el último tercio del siglo XVI hasta finales del siglo XVII. En esta habitación, constituida por una tarima, eran habituales objetos como pequeñas alfombras, tapetes y almohadones, así como diversos muebles de dimensiones reducidas, como escritorios, taburetes o sillas de estrado, y cajitas como las que mencionábamos antes.

uno, que sin duda debieron ser de una gran belleza (“[13] Dos espejos que vinieron de Milán de christal, con sus perendenges y molduras en los marcos, todo de christal, que tendrán tercia de ancho los marcos y dos baras de largo, y se tassan en quinientos doblones, que es el precio que costaron en Milán, que balen quarenta y quatro mill y quinientos reales de vellón”) (fol. 261).

³⁵ En el inventario se hace referencia a ocho muebles de este tipo con distinta denominación –arquetas, cofres, cajitas, cofrecillos–, cuyo fin no era esencialmente utilitario sino decorativo. Estos objetos eran usados incluso como regalos o como donaciones para las iglesias, constituyendo piezas de valor por sí mismas. Su función de conservación de reliquias ha favorecido que nos hayan llegado un buen número de ejemplares originales de la Edad Moderna. Sus pequeñas dimensiones y el valor de sus materiales hacen de ellas unas de las piezas más codiciadas por los coleccionistas. M.P. AGUILÓ ALONSO, *El mueble en España durante los siglos XVI y XVII*, 2 tt., tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, t. I, p. 442. Algunas de estas piezas son: “[36] Un cofrecito de aziprez enbuido en palosanto con su zerradura dorada, en ducientos reales” (fol. 261v^o); “[38] Una arquita de zedro de más de tres quartas de largo, con quatro bolas por pies, pies [sic] sus cantoneras doradas y pavonadas, en trescientos y treinta reales” (fols. 261v^o - 262); “[48] Un cofrecillo pintado de la Yndia, en cinquenta reales” (fol. 262v^o); “[51] Una caja de concha con la cerradura de platta y tres pies de lo mismo y le falta uno, en ducientos reales” (fol. 262v^o); y “[59] Un cofrezito rojo, en ciento y diez reales” (fol. 263).

³⁶ M.P. AGUILÓ ALONSO, *op. cit.*, t. I, p. 462.

³⁷ Durante el último cuarto del siglo XVI tuvo lugar en Europa un cambio de gusto estético que conllevó, entre otras cosas, el abandono paulatino del escritorio como mueble meramente funcional, convirtiéndose este en una pieza fundamentalmente decorativa. Los escritorios de concha de tortuga con decoraciones de ébano e incrustaciones de bronce, procedentes de los Países Bajos, fueron unas de las piezas más valoradas dentro del mobiliario de lujo desde el siglo XVI (*Ibidem*, t. I, pp. 520-521). Normalmente estas piezas aparecen recogidas en los inventarios por parejas, como en el caso de Catalina Ponce de León, ya que solían colocarse enfrentados en las salas de las viviendas.

Quizá uno de los muebles que adquirieron mayor protagonismo en la época fue el escaparate, especie de armario con puertas parecido a un aparador que servía para guardar objetos delicados, y que en la segunda mitad del siglo XVII era considerado una pieza de lujo³⁸. De carácter privado y de uso principalmente femenino –aunque también aparece en las colecciones de los hombres–, este mueble era muy utilizado por las mujeres en el siglo XVII en las salas de estrado “para guardar sus *dijes*”³⁹, pequeñas piezas decorativas realizadas en materiales delicados que, por su refinamiento, debían ser expuestas en un lugar exclusivo y protegido.

Esta pieza de mobiliario también se utilizaba para alojar pequeñas reliquias o imágenes religiosas para su veneración –una costumbre muy extendida entre la nobleza–, por lo que, además de una función decorativa y de una vinculación con el coleccionismo de objetos, tenía también un fin devocional. Prueba de ello son los ocho escaparates que Catalina Ponce de León poseía en 1674 –seguramente alguno de ellos ubicado en el estrado de la casa–, construidos *ex profeso* para custodiar en su interior las imágenes de los santos a los que esta profesaba devoción, “guardándolas” para los momentos de oración⁴⁰.

Como puede apreciarse, Catalina Ponce de León era una gran admiradora de este tipo de muebles –como hemos visto, casi todos con función religiosa–, pues llegó a formar una pequeña colección de la que únicamente debió a su primer marido los dos escaparates de carey con la imagen de dos infantes en su interior. Del resto desconocemos su procedencia, pero es posible que la futura condesa los adquiriera entre 1668 y 1674, pues el gusto por estas piezas se extendió rápidamente a partir de 1667⁴¹, lo que al mismo tiempo justificaría la presencia de

³⁸ Según M.P. Aguiló Alonso, el inventario de los bienes de Fernando de Valenzuela, I marqués de Villasierra, realizado en 1667, es el primero en el que los escaparates aparecen descritos como muebles lujosos, llegando a tasarse algunos de ellos en 3.000 reales de vellón, un precio que la investigadora considera bastante elevado (M.P. AGUILÓ ALONSO, *op. cit.*, 1990, t. I., p. 561). Pocos años después de la redacción de este inventario, en 1674, tres de los escaparates propiedad de Catalina Ponce de León (ver n° 3, 15 y 40, descritos en la nota 40) se tasaron en 6.000, 3.300 y 7.000 reales, lo que no deja lugar a dudas sobre su belleza y la calidad de su traza, al tiempo que pone de manifiesto la evolución que experimentó el gusto por estos objetos en las décadas de los sesenta y los setenta del siglo XVII. De estas piezas se valoraba especialmente el empleo de maderas finas de procedencia americana como caoba, ébano o palo-santo, y también el número de cristales que componían el escaparate, pues el vidrio era un material muy apreciado y como tal, se tasaba muy alto. Además, si el mueble albergaba en su interior una pequeña imagen religiosa, la pieza resultaba más valiosa que si se inventariaba vacía, de la misma manera que esta subía de precio si contenía más de una figura o un conjunto de escenas.

³⁹ S. DE COVARRUBIAS Y OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611, fol. 762v°.

⁴⁰ Algunos de ellos son: “[3] Dos cajas de escaparates de concha con cristales y dos niños dentro, tassados en seis mill reales los escaparates” (fol. 260v°); “[15] Una caja de bara con dos cristales del mismo largo, tassados en siete mill reales” (fol. 261); “[40] Una caja de tres quartas de alto de madera de caoba y dentro, una perspectiva de concha y ébano con guarnición de bronce de oro molido y de marfil, el combite de Simón a Xpto señor nuestro, tasado en tres mill y trescientos reales” (fol. 262); “[41] Una cajita de una tercia de alto con sus cristales y dentro, San Miguel arcángel, tassado en trescientos reales” (fol. 262); “[42] Unas puertas de oratorio con noventa vidrios de cristal y la madera de évano finxido mármol, tassadas en dos mill y quinientos reales” (fol. 262).

⁴¹ Ver nota n° 38.

varios ejemplares en el inventario de los bienes del conde de Medellín⁴².

En el ajuar doméstico de doña Catalina no faltaban, como corresponde a su estatus, lujosas tapicerías y alfombras, que fueron tasadas el 8 de octubre de 1674 por los maestros tapiceros Amaro González y Andrés Salgado, quienes otorgaron a estas piezas un valor total de 319.733 reales de vellón⁴³. La noble poseía en 1674 cincuenta y ocho piezas de este arte entre tapicerías completas, reposteros, tapetes, alfombras y almohadas, todas ellas tejidas en ricos materiales a juzgar por sus precios de tasación.

Aunque quizá lo más destacado de esta colección son las nueve series completas de tapices, algunas de ellas recientemente identificadas⁴⁴, es en las alfombras donde encontramos más variedad, tanto en lo concerniente a su valor como en lo que respecta a su procedencia. De las diez inventariadas, las más cotizadas fueron dos procedentes de El Cairo –las más caras–, una originaria de Mesina y otras dos tejidas en la India, siendo estimadas algunas de ellas en más de 4.000 reales⁴⁵. Si bien en este caso estas piezas no fueron adquiridas por Catalina, pues las recibió en herencia de Luis de Benavides, el hecho es que ella las conservó, lo que es, en nuestra opinión, una prueba más del gusto exquisito de la noble.

Junto con el oratorio, el espacio más privado de la vivienda es la alcoba, estancia en la que se ubicaba uno de los muebles a los que mayor importancia se concede en el inventario: la cama. En la tasación del mobiliario de Catalina se incluyen únicamente aquellas que tienen valor en tanto que mueble trabajado, mientras que a los conjuntos completos de camas con sus correspondientes doseles, cortinajes y colgaduras, se les reserva un apartado específico⁴⁶. En las piezas de este tipo presentes entre los bienes de la noble se observa también el gusto por el

⁴² Pedro Portocarrero llegó a poseer ocho piezas similares a las de su futura esposa, lo que indica una clara intención de participar de la nueva costumbre coleccionista de la época. AHPM, escr^o Andrés Caltañazor, prot. 9839, fols. 227-229.

⁴³ AHPM, escr^o Andrés Caltañazor, 1674, prot. 9839, fols. 237-239v^o.

⁴⁴ Estas tapicerías han sido estudiadas por M.V. Ramírez Ruiz en su tesis doctoral sobre el coleccionismo de tapices en la nobleza española del siglo XVII. Véase MV. RAMÍREZ RUIZ, *op. cit.*, 2012; y “La Historia de Aquiles según P.P. Rubens en el conjunto de tapicería de Don Luis de Benavides, Marqués de Caracena (1608-1668)”, pp. 1-11; página web del grupo de investigación “Studies in Western Tapestry”, dirigido por Guy Delmarcel y Koenraad Brosens en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Lovaina: <http://www.studiesinwesterntapestry.net/Ramirez%20Achilles%20Benavides.pdf> [consultada el 20/07/2015].

⁴⁵ “[13] Otra alfombra del Cayro de diez baras y dos tercias de largo y seis menos sesma de ancho, nueva, tassada en siete mill ducientos y setenta reales”; “[17] Otra alfombra del Cayro de onze baras de largo y cinco y dos tercias de ancho, en tres mill setecientos y cinquenta reales”; “[14] Otra alfombra de felpa de Mezina, de doze baras y dos tercias de ancho, digo de doze baras y dos tercias de largo y seis y dos tercias de ancho, en seis mill reales”; “[12] Assimismo, tassaron una alfombra nueva de la Yndia de Portugal, de siete baras y sesma de largo y tres baras menos una quarta de ancho, en quatro mill reales”; “[15] Otra alfombra de la Yndia de Portugal, de cinco baras y dos tercias de largo y dos y media de ancho, en mill y ciento reales” (todos los asientos en el fol. 239).

⁴⁶ AHPM, escr^o Andrés Caltañazor, 1674, prot. 9839, fols. 240-247v^o. Estos objetos fueron tasados el 8 de octubre por el maestro camero Diego García, quien estimó su valor en 331.960 reales de vellón.

mobiliario de lujo, pues, de las seis camas que se tasaron en 1674, las dos más valiosas pertenecieron a Catalina Ponce de León⁴⁷.

Si hay algún ámbito en el que la mujer alcance protagonismo en el siglo XVII es en las reuniones sociales, pues es donde tiene la oportunidad de demostrar sus cualidades como anfitriona y de lucir su fortuna ante sus invitados. Como ya hemos mencionado, el patrimonio de Catalina sobresa de manera especial por su magnífica colección de plata labrada, compuesta por quinientos ochenta y nueve objetos de distinta tipología y función, algunos de ellos muy poco vistos.

Estos objetos fueron tasados el 17 de octubre de 1674 por Manuel Mayers y valorados en 237.188 reales de plata y 26.692 reales de vellón, cantidades correspondientes al peso del material y a la hechura respectivamente⁴⁸. Aproximadamente un veinte por ciento de estas piezas provenían de la colección de su primer esposo; el resto probablemente fueron compradas por la aristócrata entre 1668 y 1674⁴⁹.

En la variedad y la calidad de estas piezas puede apreciarse el importante papel de la mujer en la disposición del ajuar doméstico. Predominan los objetos del servicio de mesa, seguidos del servicio de cava; el servicio de iluminación y calefacción; piezas de mobiliario –entre las que destacan cinco bufetes guarnecidos con chapas de plata, dos de ellos valorados en 55.000 reales de vellón–, y piezas de uso litúrgico o devocional, como relicarios, custodias y cálices. El cuidado del hogar, muy importante en el siglo XVII, se refleja en diversos objetos del servicio doméstico. Muy importantes también dentro de esta relación son las piezas destinadas al aseo e higiene personal, así como al cuidado de la salud, destacando entre todas ellas el conjunto de veintisiete objetos que componen el ajuar de tocador de doña Catalina.

Para concluir este recorrido por los bienes propiedad de Catalina Ponce de León en 1674 es necesario hablar de sus joyas, cuya tasación fue efectuada en tres días diferentes, repartidos entre los meses de marzo, abril y junio de 1674⁵⁰. Además de ser un símbolo de poder y de ostentación social, las joyas son objetos precisos que indican un claro sentido de la estética por parte de su propietario, que suele “coleccionarlas” según sus preferencias. En 1674 Catalina poseía trescientas veintidós piezas de joyería entre las heredadas de su familia, las obtenidas como parte de la dote aportada a su primer matrimonio y las recibidas como regalo de su pri-

⁴⁷ “[30] Una cama de palosanto con bronzes plateados, en tres mill reales” (fol. 261v^o); “[34] Una cama entera ondeada y de palosanto y madera de bioleta, en quatro mill reales” (fol. 261v^o); “[46] Más beynte y nueve manzanas de remates de camas que son unos cestones de sedas de diferentes colores con botonaduras de plata hechos en Flandes, tassados en tres mill reales” (fols. 262-262v^o).

⁴⁸ AHPM, escr^o Andrés Caltañazor, 1674, prot. 9839, fols. 277-294v^o.

⁴⁹ Para el estudio de estas piezas véase M.F. PUERTA ROSELL, *op. cit.*, 2005.

⁵⁰ Una primera parte, en la que no figuran ni la fecha de la tasación ni el nombre del tasador (AHPM, escr^o Andrés Caltañazor, 1674, prot. 9839, fols. 248-254) fue dada por nula. La segunda parte la constituyen las joyas tasadas por el maestro joyero Juan Bautista de Villarroel los días 9 de marzo, 26 de abril y 28 de junio (fols. 295-298), con un valor total de 59.764 ducados de plata (657.404 reales de vellón).

mer marido. En ella puede apreciarse el gusto por piezas como los broches de “mariposa”, los conjuntos de perlas y los aderezos de diamantes, siendo estas piedras preciosas, junto con el oro, lo más valorado por la noble⁵¹.

A través de este rápido análisis hemos podido comprobar que el inventario de los bienes de Catalina Ponce de León constituye un claro ejemplo de la existencia de un gusto artístico de carácter femenino en la Edad Moderna, estrechamente ligado a un modo de coleccionar alejado del concepto tradicional de coleccionismo, que es el resultado de la evolución de las costumbres sociales en la época y que tiene un claro reflejo en la configuración del espacio doméstico.

⁵¹ “[10] Treinta y quatro mariposas, las veinte una con abujas de oro y las treçe sin ellas, con doçe diamantes en cada una que en todos son quatroçientos y ocho diamantes fondos y delgados, valen todos con el oro y con ciento y quatro ducados de plata de echura mill çiento y veinte y siete ducados de plata” (fol. 296); “[13] Un adereço de diamantes y dobles colorados ques el siguiente = Una joya con nobenta y seis diamantes rossas y nobenta y ocho dobles colorados, valen con el oro y con treinta y seis ducados de plata de echura duçientos y quarenta y seis ducados de plata” (fol. 296).

DE LA TIERRA AL CIELO: JOSEFA DE SAN FELIPE, UNA HIJA DE LOS CONDES DE VALDEPARAISO EN EL PRIORATO DEL CONVENTO DE SAN JOSÉ DE MALAGÓN, 1697-1739

Juan Crespo Cárdenas, *Doctor en Historia del Arte*
jcrespocard@gmail.com

Durante la segunda mitad del siglo XVII la monarquía hispánica no pasaba por sus mejores momentos. Intrigas palaciegas, epidemias, pestes y crisis económicas assolaban todo el país. La muerte, sin haber dejado descendencia, de Carlos II en 1700 supuso el punto y final para la dinastía de los Austrias.

Inmediatamente se inició una pugna europea por conseguir el trono español. Tras doce años de conflicto bélico, finalizó la guerra de sucesión española asentando en el trono a una nueva casa reinante procedente de Francia: los Borbones, que dieron al país nuevos aires de modernidad. Felipe V se proclamó rey en 1713 y su reinado supuso para España una renovación de la vida política, económica, social y cultural. Estos cambios también estuvieron auspiciados por el desarrollo de la Ilustración en Francia, que el nuevo monarca importó a nuestro país.

Mientras duró el conflicto la nobleza española se posicionó a favor de un bando u otro. La fortuna sonreiría a los que consiguieron campear con acierto los vaivenes políticos, tejiendo una compleja red de amigos y familiares bien posicionados en el nuevo organigrama cortesano.

Para explicar la génesis y características de la nobleza en la actual provincia de Ciudad Real durante los inicios de la época Borbónica, nos debemos retrotraer en el tiempo al siglo XVI. En esta centuria el porcentaje de hidalguías fue en aumento. Aun así, su número rondaba el siete por ciento, nada que ver con las cifras del resto de Castilla. En 1591 en Almagro suponía el dos con nueve por ciento del total¹.

Durante el siglo XVII se produjo una tendencia a la baja motivada por la grave crisis económica que asolaba al país y después, durante la centuria del setecientos, esta tendencia se vio resaltada. Dentro de ese reducido número de nobles que pertenecían al estamento privilegiado podemos distinguir dos realidades: en primer lugar una nobleza ganadera y agraria, cuya hidalguía, según asevera López Salazar, sería muchas veces de origen muy dudoso, explicando la gran cantidad de pleitos que existen en la Chancillería de Granada sobre la legalidad de sus títulos. Sin embargo, una minoría de este estamento, gozaban de

¹ CARRETERO ZAMORA, Juan Manuel, "La Modernidad" en CABALLERO KLINK, Alfonso, (coord.), *Ciudad Real y su provincia*, Sevilla, II, Sevilla, 1996, p. 242.

unos privilegios que venían determinados por una hidalguía, obtenida por méritos propios ante la Corte o en algunos casos heredada. Esta nobleza más minoritaria, en general, fue más culta y por tanto estaba mejor preparada para asimilar los postulados ilustrados que la nueva casa reinante, los Borbones, estaban importando desde Francia². Una prueba de este hecho es la gran biblioteca que la marquesa de Añavete, casada con el segundo conde de Valdeparaiso, poseía a su muerte como veremos a continuación. Mientras tanto, las actividades económicas que primaban en este territorio eran las agrícolas y ganaderas. Las actividades industriales se reducían a la producción de encaje y en menor medida a la fabricación de cuero, utensilios domésticos y de labranza.

Administrativamente el territorio que actualmente conocemos como “La Mancha” iniciaba sus primeros balbuceos. Para ello, se deslindaron del reino de Toledo los partidos de Alcaraz, Almagro, Ciudad Real y Villanueva de los Infantes, añadiendo posteriormente villas de la Orden de Santiago y del priorato de San Juan. Eclesiásticamente tampoco tenía diócesis propia, sino que dependía de la mitra toledana. A esta indefinición territorial y religiosa se unía también la ausencia de una capital: en estos momentos Almagro y Ciudad Real pleitearon por conseguirla.

Dentro de este escenario general situamos a nuestros protagonistas: la familia de los condes de Valdeparaiso, pertenecientes a una vieja dinastía de nobles favorecida por sus intervenciones militares al servicio de los reyes y engrandecida por sabias y sagaces políticas de enlaces matrimoniales. Una de sus ramas vino a asentarse en Almagro, centro neurálgico desde el que extenderían su poder hasta la misma Corte de los Borbones. Juan Francisco Gaona Gómez Becerra Abad, décimo séptimo señor de la casa de Gaona, hijo de Ignacio Bernardo Ruiz Gaona Becerra y de doña Francisca Abad Ruiz de Velasco, fue bautizado en Almagro el tres de julio de 1658, en la parroquia de San Bartolomé³. Tras un primer matrimonio del que no tenemos más datos, contrajo segundas nupcias el 23 de abril de 1695 con Aldonza Portocarrero Aranda, natural de la villa de Cabra, nacida el 4 de marzo de 1679, hija de don Vicente Portocarrero, gobernador en “La Mancha de Jaén” y de doña Manuela Aranda Escaño.

Entre 1696 y 1718, nacieron sus nueve hijos⁴: Juan Francisco de Paula, Josefa, Francisca, Juana, Manuela, Francisco, Teresa y María Josefa de las Nieves, éstas dos últimas fruto de un mismo parto⁵. El primero fue quien heredó el título nobiliario y el mayorazgo

² LÓPEZ SALAZAR, Jerónimo, “Hidalgos de carne y hueso en La Mancha cervantina”, *Pedralbes: Revista d'història moderna*, Nº. 25, 2005, pp. 51-102. Y “El mundo rural en La Mancha cervantina: labradores e hidalgos”, en SANZ CAMAÑES, Porfirio (coord.), *La Monarquía Hispánica en tiempos del Quijote*, Madrid, Sílex ediciones, 2005, pp. 15-62.

³ Archivo Parroquial de San Bartolomé de Almagro (APSBA), Libro bautismos 1646-1671, fol.249v.

⁴ En esta relación falta su hijo Ignacio del que no hemos localizado su partida bautismal.

⁵ APSBA, Libro bautismos 1682-1696, fol. 393, Libro bautismos 1696-1707, fol. 93, 152, 292v. Archivo parroquial Madre de Dios de Almagro (APMDA), Libro bautismos 1701-1715, fol. 21v. APSBA, Libro bautismos 1716-1723, fol. 101v.

paternos, y la segunda, Josefa, sería la que más tarde se convertiría en Josefa de San Felipe, priora del Convento de San José de Malagón; ellos fundamentalmente serán el eje en torno al que versará nuestra investigación.

La madre Josefa nació en Almagro el 24 de abril de 1697. Aunque sus padres eran parroquianos de San Bartolomé, fue bautizada en Madre de Dios, el dos de mayo de ese mismo año, bajo los nombres Josefa Francisca Aldonza Manuela⁶. Sus padres tuvieron en Almagro al menos dos residencias: una cerca de las dominicas y otra, como desvela el padrón de 1716, en la calle Figueroa. Además, eran propietarios de diversas tiendas y casas en la plaza pública de la villa.⁷

Desde el primer momento las acciones emprendidas por don Francisco como cabeza de su casa estuvieron encaminadas a gestionar su patrimonio, engrandecerlo y transmitirlo, acrecentado a su primogénito, salvaguardando así la institución del mayorazgo heredado de sus antepasados. Esta realidad condicionó el destino del resto de sus hermanos y hermanas, propiciando los matrimonios de conveniencia, la endogamia familiar y la consideración de la vida conventual como un lugar apetecible al que encaminar a parte de sus descendientes. Las acciones que emprendió para lograr estos fines, muchas veces polémicas y nada ortodoxas, no dejaron indiferentes a sus convecinos constreñidos por una rígida jerarquía social, despertando recelos y críticas que en nada empañaban su progresivo encumbramiento político y económico⁸.

ILUSTRACIÓN 1. ESCUDO DE LOS CONDES DE VALDEPARAISO. MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN. ALMAGRO

Esta singular habilidad dio rápidamente frutos: Juan Ruiz Gaona recibió el título de conde de Valdeparaiso en 1705 de manos del monarca Felipe V gracias a dos circunstancias. En primer lugar, parece evidente que estas dádivas fueron una compensación real por la ayuda prestada por su linaje durante la guerra de sucesión española⁹. En segundo lugar, puede existir cierta relación entre la concesión del condado y la protección prestada por don Juan al convento de dominicas de la Encarnación de la villa de Almagro, en un momento en que el monasterio se encontraba atravesando una situación bastante comprometida. Al parecer las monjas estaban necesitadas de fondos para poder mantenerse y reparar el edificio, consiguiendo entonces un privilegio del último Austria, Carlos II, firmado el 11 de abril de 1690 concediéndoles potestad para nombrar conde al noble que fundara un patronato a su costa abonando 22.000 ducados. Gaona sería el elegido, aportando grandes cantidades de

⁶ APMDA, Libro de bautismos 1690-1701, fol. 199v.

⁷ Archivo Municipal de Almagro (AMA), siglo XVIII, caja 258.

⁸ ASENSIO RUBIO, Francisco, "El conde de Valdeparaiso y su tiempo", *Espacio, tiempo y forma*, Serie IV, T.8, (1995), pp. 155-173. DIAZ-PINTADO PARDILLA, Juan, *Conflicto social, marginación y mentalidades en La Mancha*, Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real, 1998, pp.171-172.

⁹ Archivo Histórico Nacional (AHN) ES.28079. AHN/1.1.2.2//CONSEJOS, 8976, A.1705, Exp.177.

dinero a las monjas, pagando obras en la fábrica y costeando el retablo mayor, eligiendo el altar mayor como lugar de su futuro enterramiento y el de su esposa doña Aldonza. Como muestra de su protección y amparo, el convento todavía presenta el escudo del condado de Valdeparaiso¹⁰.

Los cargos y preeminencias de don Juan se fueron incrementando con el paso de los años, unas veces por concesión real, otras por compra: conde de Valdeparaiso, vizconde de la Toba, regidor perpetuo de Toledo, regidor perpetuo de Almagro, alguacil mayor del Común de Calatrava, gentilhombre de Cámara del Rey, familiar del Santo Oficio de Toledo. Como afirma Asensio Rubio, acumuló un sustancioso patrimonio que fue aumentando a lo largo de la centuria del setecientos con propiedades no solo en la villa de Almagro sino también en Malagón, Granátula y Valenzuela¹¹.

Su vida transcurría entre Almagro y la Corte, desde donde comenzó a tejer una amplia red de contactos políticos para beneficiar a sus hijos. Esta circunstancia puede advertirse en la misma elección de los padrinos de bautismo de su numerosa prole: al primogénito lo apadrinó don Diego de Ávila Toledo y Guzmán, caballero del hábito de Calatrava, marqués de Alba Serrada, gobernador y justicia mayor; a su segunda hija, la madre Josefa, Francisco de Bargas, canónigo y dignidad de la santa iglesia de Toledo y del consejo de su majestad y regente en el consejo de Aragón; mientras que a su hijo Francisco de Paula, lo apadrinó Domingo de Zúñiga y Guzmán, caballero de la orden de Santiago del consejo de hacienda de su majestad.

Seguramente, gracias a esta trama de relaciones en la corte madrileña pudo conseguir el título de caballero de la orden de calatrava para su primogénito, cuando contaba con tan solo cuatro años.

En este escenario próximo a la vida palaciega llena de lujos y privilegios terrenales, se configuró la férrea y fuerte personalidad de su segunda hija: Josefa Francisca Aldonza quien desde muy niña mostró cierta inquietud e interés por la vida religiosa, poniendo todos sus desvelos en conseguir entrar como religiosa en el convento de san José de Malagón¹². Pensamos que este hecho estuvo motivado por al menos dos motivos: por un lado la relación que su familia guardaba con aquella villa, pues allí tenía propiedades; por otro una de sus criadas era natural de aquel lugar, por lo que seguramente le hablara del convento de monjas carmelitas de su villa natal, despertando su interés.

¹⁰ ASENSIO RUBIO, Francisco, *Personajes ilustres de Almagro*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED, 2014, p. 106. GALIANO Y ORTEGA, Federico, *Documentos para la historia de Almagro*, Diputación de Ciudad Real, Ciudad Real, 2004, p.187.

¹¹ ASENSIO RUBIO, Francisco, *El conde...*, p.165.

¹² La principal fuente para el conocimiento de la vida de la madre Josefa es un manuscrito del religioso carmelita descalzo fray Antonio de San Joaquín: *Vida de la Venerable Madre Josefa de San Felipe, religiosa carmelita descalza en el convento de san José de Malagón, en el siglo doña Josefa Ruiz Gaona y Portocarrero, hija de los condes de Valdeparaiso*, Biblioteca Nacional, (BN), MSS/13426.

La infancia de la niña debió transcurrir mayoritariamente en la villa de Almagro con sus padres y hermanos, siendo como la de cualquiera de su condición: muy presente en lo terreno, con una educación religiosa tradicional. Esta pronta vocación, y la lucha interna entre lo mundano y lo espiritual mostrada por Josefa, es una de las virtudes más alabadas en su biografía, ilustrándola con curiosas anécdotas. En varias ocasiones, cuando había visitas en su casa de Almagro, su madre intentaba hacer gala de su educación para la vida cortesana, obligándola a bailar delante de ellas. En otra ocasión, cuando era niña consiguió que su padre la llevara por primera vez al convento de Malagón, no sin antes aplacar el enojo del conde al plantearle su deseo: “no se enoje usted con las criadas que yo solo lloro porque me estoy muriendo por ser monja en Malagón”¹³.

ILUSTRACIÓN 2. CONVENTO DE SAN JOSÉ DE MALAGÓN

Al llegar al locutorio el conde expuso a las religiosas los motivos que los habían llevado hasta allí, pero al no tener su hija la edad reglamentada para ingresar como novicia y para aplacar sus prisas la priora le dedicó unas palabras que todavía recuerdan las religiosas actuales por su singularidad: “hija mía tú serás monja en esta casa pero sabe que no te podemos recibir hasta que tengas canas y te falten los dientes”¹⁴.

Los años pasaban y la insistencia de Josefa por ingresar en el convento no cesaba. Su padre intentó otra estrategia: encargó a las criadas que le fueran quitando esa idea de la cabeza y que la “redujesen hacia el siglo”. Sin embargo el empeño del conde consiguió el efecto contrario, decidiendo entonces llevarla durante una temporada a la Corte para alejarla de aquel ambiente, reconduciéndola a otro destino cuyo fin debía ser un matrimonio de conveniencia. Una vez instalada en Madrid y rodeada de lujos, placeres y banalidades, sus padres intentaron hacerle desistir de su idea de volver a Malagón, nada más lejos de la realidad, llegando a escribir su biógrafo al respecto, que la doncella sufría con las obligaciones destinadas a las mujeres de su clase: “en las visitas de las señoras donde lo menos malo que se suele feriar es perder el tiempo”¹⁵.

Finalmente, su padre optó por dejarla en casa de una dama de la Corte llamada doña Eugenia de Arce, volviendo el resto de la familia a su residencia de Almagro¹⁶. Una vez más, los intentos del conde fueron fallidos y su hija se protegió en el oratorio de la casa de doña Eugenia, realizando labores de sacristana. Finalmente Josefa Francisca Aldonza,

¹³ BN, Vida de la Venerable...p.121.

¹⁴ BN, Vida de la Venerable...p.126.

¹⁵ BN, Vida de la Venerable...p.219.

¹⁶ Seguramente se trate de doña Eugenia Gutiérrez de Arce, casada con Francisco Díaz Román, secretario de su majestad, contador de resultas en el tribunal de la contaduría mayor oficial segundo de la real hacienda en 1706, secretario de millones y después secretario de cámara del consejo de Indias en la negociación del reino del Perú. ALVAREZ Y BAENA, José, *Hijos de Madrid ilustres en Santidad*, Madrid, 1790, p. 235.

traspasó la puerta reglar del zaguán del convento carmelitano de Malagón el 19 de julio de 1711¹⁷. Después de un año en el noviciado,¹⁸ donde coincidió con otra religiosa llamada Teresa María de San Francisco de Paula¹⁹, profesó el 4 de mayo de 1713 a la edad de 17 años, aportando como dote y ajuar 1.100 ducados²⁰. Como puede leerse en el libro de su vida que anteriormente hemos mencionado, enseñada se adaptó a la vida monástica, desempeñando distintos oficios como el de enfermera, ropera y otros menores en los que las religiosas se iban ejercitando para llegar a poder desempeñar otros que requerían más desenvoltura.

Mientras tanto, su familia, tanto su padre como su abuelo, también iban preocupándose por el porvenir del resto de sus hijas mayores estableciendo alianzas matrimoniales. Su hermana Rafaela contrajo matrimonio en 1722 con el marqués de Viller don Antonio José Andrade²¹; María de las Nieves Portocarrero, tía carnal de Josefa pero de la misma edad, casó con don José de Apaolaza, caballero de Santiago y miembro del consejo de hacienda del rey. Estos dos últimos personajes y su hija Josefa Xaviera, como veremos después, constituirían un pilar básico para el futuro del convento de san José de Malagón tras la muerte de la madre Josefa.

Don Juan de Gaona Abad, redactó un testamento el 5 de septiembre de 1716 junto a su esposa Aldonza, instituyendo la fundación de un vínculo y un mayorazgo por valor de 120.000 ducados en la persona de su primogénito Juan Francisco, estableciendo además como era habitual, el orden de prioridad entre sus descendientes: “del mayor al menor y del varón a la hembra”²². El primer conde de Valdeparaiso falleció inesperadamente a la edad de sesenta y cinco años en Almagro el 21 de marzo de 1723, siendo enterrado en el monasterio de la Encarnación, donde era patrono²³. Su esposa doña Aldonza le sobreviviría nueve años más, siendo enterrada en el mismo lugar en agosto de 1732²⁴.

¹⁷ BN, Vida de la Venerable...p. 260.

¹⁸ BN, Vida de la Venerable...p. 280.

¹⁹ Esta religiosa era natural de Campo de Criptana, hija de José Quirós y Arias y doña Maria Campaya y Arias. Desempeñó también el cargo de prelada en dos ocasiones, en 1724 y durante unos meses en 1732 y al menos en una ocasión fue superiora. A su muerte en 1747 se inició un proceso canónico que generó una curiosa documentación conservada en el convento y que analizaremos en otra ocasión.

²⁰ Archivo Conventual (AC), Libro de profesiones, fol. 69v. Las noticias procedentes del Archivo Conventual que damos a conocer en esta publicación han sido facilitadas directamente por las religiosas carmelitas descalzas de Malagón a quienes agradecemos profundamente el trabajo realizado en la elaboración de este estudio.

²¹ APSBA, Libro índices de matrimonios 1617-1864, s/f.

²² Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real (AHP CR), Escribano Lorenzo Nuño Téllez, P.1978, fols. 364.381.

²³ APSBA, Libro defunciones 1717-1740, fol. 51.

²⁴ APSBA, Libro defunciones 1717-1740, fol. 146.

Todo había quedado bien dispuesto: en esta época su hijo Juan Francisco, el que sería segundo conde de Valdeparaiso, ya estaba situado en la Corte siendo mayordomo de la princesa de Asturias, Bárbara de Braganza. El 17 de julio de 1734 contrajo matrimonio en Almagro con doña María del Padre Eterno Varona y Rozas, marquesa de Añavete²⁵. Previamente había gestionado la licencia oportuna en el Consejo de Órdenes dando poder en la villa de Malagón el 2 de julio de 1734 a un vecino de Madrid llamado Alfonso González²⁶. Los esposos residieron entre Madrid, Almagro y Malagón. Un año más tarde, el 21 de octubre de 1735 en la villa de Malagón, siguiendo el ejemplo de sus padres, otorgaron juntamente poder para testar, aunque no fallecerían hasta pasadas varias décadas²⁷. En él manifestaban su voluntad de ser enterrados en la iglesia del convento de carmelitas de Malagón, lugar donde se encontraba la hermana del conde, aunque esta manda no se llegara finalmente a cumplir por haber fallecido en la Corte. Entre los albaceas que nombraron, se encontraba curiosamente el carmelita descalzo fray Antonio de San Joaquín, residente en el convento de San Hermegildo de Madrid, personaje muy vinculado a la familia, a quien, como venimos contando, se deben gran parte de las noticias contenidas en el presente artículo²⁸.

ILUSTRACIÓN 3. SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA. ALTAR MAYOR

El segundo conde de Valdeparaiso llegó a ser secretario de Estado y ministro de Hacienda de Fernando VI, convirtiéndose en uno de los principales protagonistas de las intrigas palaciegas del reinado de Felipe V y fundamentalmente de su hijo Fernando VI. Esta estancia en la Corte le permitió posicionarse junto al bando de Carvajal quién ocupó la cartera de Estado en 1747 frente al marqués de la Ensenada que controlaba Hacienda, Guerra, Marina e Indias y el marqués de Campo Villar que se ocupaba de Justicia. Su habilidad política le llevó a convertirse en confidente de la entonces princesa de Asturias Bárbara de Braganza, asegurando una sólida posición al subir al trono su esposo Fernando.

La situación privilegiada de Juan Francisco Gaona Portocarrero en la Corte favoreció positivamente al convento de San José de Malagón, creando un exclusivo círculo de personajes influyentes que con sus limosnas beneficiaban económicamente al monasterio donde se encontraba su hermana, posibilitando así una intensa labor de mecenazgo.

Trascurridos los primeros años en el convento, la madre Josefa de San Felipe fue nombrada sacristana. El desempeño de este oficio y el conocimiento que ya tenía de la situación de la casa fue propiciando en la monja el deseo de realizar algunos cambios de mejora, comenzando a fraguar unas primeras empresas destinadas a embellecer el interior

²⁵ APSBA, Libro índice de matrimonios 1617-1864, s/f.

²⁶ AHPCR, Escribano Francisco de Arce, P. 3976, fol. 94.

²⁷ AHPCR, Escribano Francisco de Arce, P. 3977, fol. 255-256.

²⁸ Este carmelita nació en 1694 y falleció en 1775, fue considerado humanista e historiador. Enseñó Teología y Sagrada Escritura en el Colegio San Cirilo de Alcalá de Henares, donde fue rector. Consagró su vida y su devoción a Teresa de Jesús, a quien dedicó su magno "Año Teresiano".

del edificio. Su biógrafo y director espiritual, imbuido por la literatura barroca del momento, con el deseo de justificar y engrandecer las obras llevadas a cabo por su discípula, la madre Josefa, y quizá con una visión algo alejada de la realidad, nos describe de una manera un tanto exagerada el estado que presentaba la sacristía cuando ella llegó a su nuevo oficio²⁹.

Para mejorar los ornamentos obtuvo de la priora la correspondiente licencia para poder disponer de una parte de los caudales de la casa. Sin embargo aquel dinero no fue suficiente, dando inicio a una ardua cruzada por conseguir mecenas que protegiesen y amparasen las necesidades de la fundación teresiana, asegurando la dignidad en la celebración del culto divino, mentalidad por otra parte muy acorde con los tiempos.

La primeras ayudas llegaron de mano del marques de Ariza, comenzando por enriquecer un terno nuevo que no tenía galones. Sus gestiones fueron más allá, ampliando la sacristía en dirección al edificio, construyendo una cajonera y mejorando el ornato con relicarios y otras alhajas.

Después de tornera fue maestra de novicias y posteriormente supriora. Finalmente sus excepcionales condiciones y virtudes hicieron que, faltando todavía más de siete años para poder ejercer tal cargo, el padre provincial fray Antonio de la Concepción, autorizara su nombramiento como prelada³⁰. El sábado, doce de noviembre de 1729, entre las diez y las once de la mañana fue elegida priora la madre Josefa de San Felipe.

Al finalizar este primer priorato, el 12 de noviembre de 1732, eligieron en esta ocasión a la madre Teresa María de San Francisco de Paula, de la que ya hemos dado algunos datos. Sin embargo, transcurridos diez meses, renunció al cargo el siete de septiembre de 1733. En ese mismo mes fue nombrada vicaria la madre Josefa por el padre definitorio hasta febrero de 1736, al no haber transcurrido el tiempo necesario, según las constituciones, para volver a poder ser priora. Y el 10 de febrero de 1736 volvió a ser elegida para gobernar la casa durante otro trienio³¹.

ILUSTRACIÓN 4. IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN JOSÉ DE MALAGÓN

Sin duda alguna la educación recibida por Josefa en casa de sus padres, en Almagro y posteriormente en la Corte pesaron mucho en la personalidad de la priora, desembocando

²⁹ (...) *La hallo tan desierta del material adorno que en tales oficinas suele colocar la devoción que hacía muy patente era el domicilio más cabal de la santa pobreza. Los ornamentos era tan pocos como extranjeros de lo rico y estos se reservaban encima de una messa, así por su falta de cajones para su custodia como también porque no pedía más resguardo la humildad de su tela. Las alajas que en otros conventos llenan las sacristías para el ornato del altar en las festividades más solemnes, en aquella no hacían embarazo por ser casi ningunas y no obstante este desahogo quedaba el distrito de la pieza con tal angosta anchura que regateaba las dilataciones que eran necesarias para el manejo regular de las haciendas que ocurrían (...)* BN, Vida de la Venerable...p. 371.

³⁰ BN, Vida de la Venerable...p.447.

³¹ AC, Libro de profesiones, fols. 33-34.

en las obras de rehabilitación y ornato a las que sometería algunas zonas necesitadas de reparo, preparando un escenario apropiado, plenamente barroco, para acoger al “Divino Esposo”.

Las líneas que caracterizaron sus prioratos se agrupan en torno a dos vertientes, por un lado ayudó a las religiosas a crecer espiritualmente y por otro reformó la fábrica del monasterio: “ajustó a las súbditas a un método lleno de perfecciones y renovado el edificio mystico de aquella santa casa, se aplicó al material”³².

Esta empresa, en palabras de su biógrafo, le causaría muchos desvelos futuros y no pocos problemas de conciencia.

*En los principios que ella maquinaba la renovación de su convento y las obras que hizo, barrantó sus ideas el Demonio, y para estorbarlas aprestó el armamento de todas sus astucias con rigor inclemente. Empezó a sugerirla funesta turba de desconfianzas, dándola a entender eran temerarios sus designios por los ningunos fondos que a ella le asistían para sacarlos en práctica; que empezar el intento sería dar principio a muchas inquietudes de la Comunidad, a las entradas y salidas de hombres en la recolección de la clausura; a la distracción inevitable de las monjas; a las faltas del coro, y a cuanto inquieta y descomponen el régimen monástico; que si no lograba sus ideas no tendría más útil que estos desmedros de observancia, y si se conseguían solo hallaría el fruto de haber expelido del convento a la santa pobreza que respiraban sus paredes, cuyo humilde semblante era más propio de nuestra descalcez que la magnificencia con que ella quería renovar la casa*³³.

La fundación del monasterio de San José de Malagón, se debió a las reiteradas peticiones que doña Luisa de la Cerda, viuda del marqués de Malagón, don Antonio Ares Pardo, realizó a Santa Teresa. Como ella misma confesó en el libro de sus Fundaciones: “comenzóme mucho a importunar esta mujer”³⁴. Las reticencias manifestadas por la Santa venían determinadas por la propia naturaleza del lugar en el que se pretendía erigir el nuevo convento, una villa muy pobre. Santa Teresa era reacia a realizar una fundación con renta pues quería a sus “palomarcitos” libres de toda carga y que sus monjas vivieran de las limosnas. Sin embargo, aconsejada por sus confesores, no tuvo más remedio que aceptar la dotación inicial que le ofreció doña Luisa. La escritura de fundación se firmó en Toledo el 30 de marzo de 1568. En un primer momento, las primeras monjas vivieron en lo que se conocía como las casas de la Quintería, pero pronto se trasladaron al lugar que habitan actualmente. El nuevo edificio fue construido a las afueras del pueblo. La escritura definitiva fue firmada en Toledo el 28 de junio de 1576. Las obras se retrasaron en el tiempo pero finalmente el 8 de diciembre de 1579 las religiosas se trasladaron a su nueva casa. Se trata de la tercera fundación de descalzas realizada por Santa Teresa. Fue el único monasterio de nueva planta que sirvió de modelo para futuras fundaciones, donde se plasmó el espíritu reformador de

³² BN, Vida de la Venerable...p. 39.

³³ BN, Vida de la Venerable...pp. 577-579.

³⁴ JESUS, Santa Teresa, *Libro de las Fundaciones*, Madrid, Imprenta de la viuda e hijo de D. E. Aguado, 1880, fol. 29.

la Santa. La traza se debe al maestro mayor de obras del hospital Tavera de Toledo: Nicolás de Vergara³⁵.

Aunque la fábrica del monasterio se construyó con unos macizos cimientos, como fue el deseo de la propia Santa de Ávila, habían transcurrido 150 años desde su fundación. El edificio, al igual que la mayoría de las iglesias levantadas en la actual provincia de Ciudad Real durante el siglo XVI, como veremos más adelante, estaba necesitado de puntuales obras destinadas a mejorar los deterioros evidentes provocados por el paso del tiempo. El biógrafo de la madre Josefa, el padre Antonio de San Joaquín vuelve otra vez a realizar una detallada descripción de la situación en la que se encontraba el edificio. Al igual que hemos leído anteriormente cuando describe el estado de la sacristía, emplea una retórica dramatizada y tal vez un tanto recargada que tal vez no correspondiera con la fiel realidad:

*(...) La iglesia así en lo deslucida como en el desamparo de vistosos adornos parecía mas copia de un hospital pobrísimo que realidad del templo del Señor. Era su techo de madera y esta tan anciana que aunque se la apropiaron las carcomas para tener su habitación dieron lugar a muchas avecillas que en las roturas colocaron su nido de a donde descendían sus perfluidades indecentes que manchaban el suelo y deslucían los altares (...) El que fue choro alto en aquel templo llegó a desfigurarse de manera que haciéndose indecentes para las divinas alabanzas le aplicaron las monjas a otro ministerio correspondiente a su figura. El claustro parecía desban y no sagrada estancia donde se practicaban muchas funciones religiosas y en fuerza de destrucción tan increíble y su arquitectura destrozada solían ocuparle no mas preciosos muebles que los que reservan los desvanes (...) eran las celdas natural domicilio del mayor desamparo, en quienes entraban y salían las inclemencias de los tiempos para que no faltase en su recinto la incomodidad y la mortificación. La mas resguardada tenía por reparo en las ventanas y las puertas algunos trozos de papel fortificados con engrudo, retazos de saial y otros materiales de esta línea en que las pobres monjas buscaban su defensa para no sentir tanto la intemperie del frío y los rigores del calor (...)*³⁶.

En la década comprendida entre 1729 y 1739, la madre Josefa inició algunas obras de mejora. En sus intervenciones respetó siempre la estructura original y la austeridad de la fundación. Sin embargo los lenguajes artísticos del siglo XVIII, eran muy distintos a los empleados en el siglo XVI, cuando se fundó el convento. Por ello tuvo que conjugar el espíritu teresiano con la estética del momento, plenamente barroca. Pero había un gran inconveniente, como afirma el biógrafo de la priora: ni la casa tenía fondos propios ni el país era en aquellos momentos nada “pingüe” sino que estaba sumido en una gran pobreza:

*Quando emprehendio la obra de la iglesia en que se consumieron gruesas cantidades, no athesoraba mas caudal que el de un real de plata de dieciséis cuartos (...)*³⁷.

³⁵ DEL CAMPO REAL, Francisco, *Malagón, un señorío en el campo de Calatrava*, Ciudad Real, Imprenta provincial de Ciudad Real, 1997, p.452-455.

³⁶ BN, Vida de la Venerable...pp. 309-312.

³⁷ BN, Vida de la Venerable...pp. 560.

En estos primeros años abrió una ventana en el coro bajo dotándola de unos postigos con candados y ordenando que no se abriese por los problemas que de ello se pudiera derivar, también realizó otra ventana que comunicaba el refectorio con la cocina para poder facilitar el oficio a “las servidoras”. Además llegó a acometer la obra de una escalera que facilitara el tránsito al piso alto, obviando el paso por el refectorio³⁸.

Durante el último año de su primer trienio, en 1732 y viendo el estado en el que se encontraba la iglesia la renovó estructural y ornamentalmente:

*Viendo su devoción al Santísimo que este señor estaba expuesto a las indecencias que tal vez sucedieron de caer las suciedades de murciélagos en los corporales en que se estaba celebrando*³⁹.

El paso de los años había provocado un deterioro normal en la techumbre y dificultaba la celebración litúrgica de una manera digna. Esta situación era común en la mayoría de las iglesias levantadas durante el siglo XVI, y cubiertas con armaduras de madera. En 1742 el visitador del campo de Montiel al llegar a la iglesia parroquial de Carrizosa ordenó sustituir la antigua cubierta de madera por una bóveda con lunetos. También en la parroquia de Argamasilla de Calatrava en 1736, debido al deterioro que presentaba el templo, se llegó a anotar en el libro de visitas cómo el aire era el causante de que las Formas se las llevara el viento⁴⁰. Existe una tendencia en toda España a sustituir las viejas cubiertas de madera realizadas durante el seiscientos por bóvedas de cañón con lunetos y así poder eliminar la suciedad procedente de la techumbre.

La armadura de la iglesia de San José de Malagón estaba sumamente deteriorada, desluciendo las celebraciones litúrgicas a causa de los restos de excrementos animales que terminaban cayendo sobre la mesa del altar. Algunas religiosas eran reacias a sustituir la cubierta, argumentando que la había mandado construir la propia Santa Teresa. Por eso, la madre Josefa optó por dejarla encima y realizar una bóveda barroca debajo de ella, esta misma solución se adoptó en la iglesia parroquial de Santiago de Ciudad Real:

*Concurría para su tolerancia otro designio religioso en las mismas Madres, que no era resolverse a deshacer el techo por que no se borrarse la memoria de haberlo habitado Santa Teresa*⁴¹.

Actualmente la iglesia del convento desarrolla en planta una sola nave, con una pequeña capilla rectangular abierta en la nave de la epístola y cubierta por bóveda de arista. El espacio se compartimenta mediante el empleo de arcos fajones y pilastras gigantes de

³⁸ BN, Vida de la Venerable...pp. 492-493.

³⁹ BN, Vida de la Venerable...p. 573.

⁴⁰ MOLINA CHAMIZO, Pilar, *De la fortaleza al templo, arquitectura religiosa de la orden de Santiago en la provincia de Ciudad Real*, II, Diputación provincial de Ciudad Real, Madrid, 2006, p. 202. MOLINA CHAMIZO, Pilar y LOPEZ-MENCHERO BENDICHO, Víctor, *La visitación de nuestra Señora, Historia de la parroquia de Argamasilla de Calatrava*, Instituto de Estudios Manchegos (CSIC), Ciudad Real, 2015, p.66

⁴¹ BN, Vida de la Venerable...pp. 568-569.

orden toscano, sobre las que apoya un entablamento corrido adornado con ménsulas. Sobre éste último descansa una bóveda de medio cañón muy rebajada, con lunetos para iluminar el interior. La capilla mayor se cubre con cúpula no trasdosada sostenida por pechinas, adornada con plementos, plantillas geométricas muy austeras y pinturas murales con ángeles en su clave. Sobre los pies de la iglesia se encuentra el coro alto abierto al exterior mediante dos pequeñas ventanas, protegidas con sus rejas de hierro forjado.

Como Herrera Maldonado y Sainz Magaña afirman, durante toda esta época llegaron a La Mancha arquitectos procedentes no solo de la Corte, sino también otros que dependían de la mitra toledana, como ya hemos tratado al mencionar la intervención de Nicolás de Vergara en la ejecución de este recinto monacal⁴². La nueva orden descalza, también va a tener en sus inicios, arquitectos propios como fray Alberto de la Madre de Dios o fray Alonso de San José. Esta nómina de frailes tracistas iría aumentando durante el paso de los siglos. Tarifa Castilla nos informa que fueron ellos mismos los que supervisaron las reformas de los edificios que se realizaban en los conventos de la orden⁴³. Seguramente toda la reforma a la que es sometida la casa de Malagón fuera controlada y supervisada por los arquitectos descalzos, que formados en el lenguaje clasicista imperante a comienzos del siglo XVII, desempeñaron un papel fundamental en la difusión de las formas barrocas, destacando la sobriedad de líneas en sus diseños, como puede verse en el nuevo proyecto del interior de la iglesia del convento de Malagón y que está en consonancia con las demás iglesias carmelitanas. Además, la investigadora, defiende que al desempeño de su trabajo en el ámbito arquitectónico, también sumaron en algún caso el diseño de retablos, el dorado de los mismos y las habilidades de pintor y escultor. En definitiva, seguramente, los maestros de obras y oficiales que trabajaron en Malagón, estuvieron bajo las órdenes de estos frailes tracistas y quizá fueran contratadas desde el monasterio de San Hermenegildo de Madrid, lugar del que dependía el de Malagón:

La repetición de estos prodixios engendraba alientos confiados no solo en la Madre sino también en los Religiosos que asistían a la fábrica para no detenerse en su continuación ni despedir los oficiales aunque sucediese faltar el material y otros aprestos necesarios permaneciendo firmes en la fiel esperanza de que Dios proveería por medio de las oraciones de esta Virgen quanto se necesitaba⁴⁴.

Las intervenciones a las que fue sometida la iglesia debieron ser extensas en el tiempo, gastando gruesas cantidades de dinero en esta empresa y teniendo durante algunos momentos dificultades económicas para poder pagar a los oficiales y acometer algunas fases como la modificación del coro. Sin embargo, las gestiones realizadas por la priora dieron sus frutos, viendo sus contemporáneos en ello el “respaldo divino” que solventaba todas las adversidades.

⁴² HERRERA MALDONADO, Enrique; SAINZ MAGAÑA, Elena, “Arte moderno”, en CABALLERO KLINK, Alfonso, (coord.), *Ciudad Real y su provincia*, Sevilla, III, Sevilla, Gever, 1996, p.164.

⁴³ TARIFA CASTILLA, María José, “Arquitectura para un carisma: carmelitas descalzos y tracistas de la Orden de España”, *Revista Hipogrifo*, (2016), pp. 67-87.

⁴⁴ BN, Vida de la Venerable...p. 586.

Además de las reticencias de las monjas, la priora recibió también la reprobación de algunos padres provinciales cuando, en las visitas, comprobaban las enormes cantidades de dinero empleadas en aquella empresa. Sin embargo, todas las voces contrarias se acallaron y el proyecto continuó⁴⁵:

Excitaba el demonio estas especies con solapa artificiosísima y abultaron de forma que viniendo un provincial a la visita recargó a la Madre semamente reprehendiendo su método y mandándola contibiese el gyro de sus obras para obrar el trafaço engorroso del vullicio y otras revoluciones que alteraban la quietud e nuestra profesión.

Sobre el desarrollo de las obras de la iglesia podemos entresacar algunos datos del libro de la vida de la madre Josefa. Por ejemplo, se menciona el fallecimiento de un maestro de obras cuando se estaba finalizando la construcción de la techumbre. Una vez examinados los libros de defunciones de la parroquia de Santa María Magdalena de Malagón, comprobamos que el 31 de julio de 1732 fue enterrado un maestro alarife sin haberle podido suministrar más sacramentos, “por no dar lugar la enfermedad”, llamado Felipe Blanco y natural de Madrid, seguramente se trate de la misma persona⁴⁶. Durante este primer trieno se gastaron en las obras 251.272 reales y medio.

ILUSTRACIÓN 5. RETABLO ALTAR MAYOR

En el interior de la clausura, rehízo por completo el coro alto, derribando el que existía y consiguiendo importantes sumas de dinero para costearlo. En una ocasión, recibí de donación 400 ducados y en vez de invertirlos en la obra del coro se la entregó de limosna a los pobres. Los claustros se cubrieron con bovedillas pues tenían de techumbre maderas ya deterioradas, dotándose de puertas nuevas de acceso. Las celdas también fueron saneadas y reformadas, cubriéndolas con cielo raso y sustituyendo sus puertas y ventanas por otras nuevas. Se abrió una ventana en el corito para darle luz al recinto, cubriendo también el techo de cielo raso. Además las religiosas nos informan que la madre Josefa añadió seis celdas más al convento y construyó un espacio destinado para la recreación en la planta alta. Finalmente se blanquearon todas las estancias del convento: “claustros, tránsitos, corredores y zeldas”.

Una vez concluida la obra material del edificio la madre Josefa emprendió una segunda fase destinada a embellecer su contenido, pues siguiendo los deseos de santa Teresa el edificio era austero y escaso de decoración. La prelada concentró sus actuaciones ornamentales en dos espacios: los destinados al culto divino (iglesia y coros), y la celda que habitó Santa Teresa, que más adelante explicaremos. Para ello fue imprescindible dotarlo de ornamentos, imágenes y retablos. Contando siempre con la mediación y aprobación de los padres carmelitas descalzos, contactó con artífices toledanos. Hasta este momento las noticias conocidas sobre la autoría del retablo se deben a Nicolau Castro quien atribuye al toledano

⁴⁵ BN, Vida de la Venerable...pp. 606-607.

⁴⁶ Archivo parroquial Santa María Magdalena de Malagón (APSM), Libro de defunciones 1721-1750, fol. 71.

German López la realización de los retablos del altar mayor y el llamado “retablo del Cristo verde”. Sobre el resto de los retablos: el de San Juan de la Cruz y sobre los conservados en la clausura, dice que son los cuatro del mismo autor y anteriores a los dos primeros, y quizá también realizados por un escultor toledano⁴⁷.

Gracias a la aparición de nuevas noticias nos encontramos en disposición de arrojar más luz sobre los artífices que ejecutaron estos retablos. En el Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real hemos localizado una escritura notarial de suma importancia, fechada el 29 de abril de 1738, donde las religiosas del convento de San José de Malagón concedían poder a Antonio Gutiérrez, para que exigiera a Francisco Moreno⁴⁸, maestro de arquitectura, ambos vecinos de Toledo, que cumpliera con la obligación que había contraído para finalizar el retablo mayor. En este mismo documento se requería igualmente a José Díaz Bernardo⁴⁹, maestro dorador y también vecindado en la ciudad imperial, para que respondiera de la parte que le correspondía como fiador de dicho maestro arquitecto⁵⁰:

*El cumplimiento y perfección de un retablo que se obligó a hacer para el altar mayor de la iglesia de dicho convento cuyo plazo cumplió en fin de septiembre del próximo pasado de mill setecientos y treynta y siete*⁵¹.

Indudablemente en abril de 1738 el retablo mayor todavía no estaba concluido. Ante la aparición de esta noticia y basándonos en las similitudes formales y decorativas que guardan todos estos retablos, pensamos que, como era habitual en este tipo de encargos, su autoría no debe atribuirse a una sola persona, sino que debemos pensar la posibilidad de un taller o compañía formada por distintos artistas (escultores, doradores, pintores, etc.) trabajando en equipo bajo la indudable influencia de Narciso Tomé y su escuela toledana. Si Nicolau Castro atribuyó el retablo del altar mayor a German López, nosotros añadimos la documentada participación del arquitecto Francisco Moreno y del dorador José Díaz,

⁴⁷ NICOLAU CASTRO, Juan, *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, 1991, p. 57.

⁴⁸ Tenemos documentados dos artífices homónimos. Uno fue maestro mayor de obras en la iglesia parroquial de Cogollos de Guadix en 1734: GÓMEZ ROMÁN, Ana María, “El retablo mayor de la iglesia parroquial de Cogollos de Guadix”, *Boletín del centro de estudios Pedro Suarez: estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huescar*, (Guadix), XXIV, (2011), pp. 109-124. En 1729 en Villamiel (Cáceres) también figura un escultor llamado Francisco Moreno reparando el retablo mayor de la iglesia parroquial de Villamiel: GARCIA MOGOLLON, Florencio Javier, *El retablo mayor parroquial de Villamiel (Cáceres): una obra documentada del escultor Juan García*, *Norba Arte*, XXII-XXIII, (2002-2003), p. 371.

⁴⁹ José Díaz Bernardo doró en 1738 los marcos de los frontales de la Virgen de la leche y Santa Isabel, en la iglesia de San Cipriano de Toledo por valor de 200 reales. También adornó y doró la caja de órgano de San Justo, también de Toledo, con un coste de 24.480 maravedís. RAMIREZ DE ARELLANO, Rafael, *Catálogo biógrafo de artífices cuyos nombres aparecen en los archivos parroquiales de Toledo*, Toledo, Imprenta provincial, 1920, pp.76.

⁵⁰ BN, Vida de la Venerable...pp. 696-697.

⁵¹ AHPCR, Escribano Francisco de Arce, P. 3977, fol. 91.

trabajando en el diseño y decoración del mismo. Como veremos a continuación, también hemos podido documentar la presencia de Díaz trabajando en el retablo de la celda de Santa Teresa.

ILUSTRACIÓN 6. RETABLO CELDA SANTA TERESA

Al adentrarnos en el interior de la clausura, podemos contemplar los bellos retablos que encargó la madre Josefa de San Felipe durante su mandato, decorando las estancias destinadas al culto divino.

Uno de los espacios más importantes del convento es la celda donde Santa Teresa se alojaba cuando visitaba Malagón, conservado con gran celo a través de los siglos por las religiosas como si de un relicario se tratara. Durante el priorato de la madre Josefa las paredes de esta estancia fueron adornadas por una colgadura en terciopelo carmesí con lama de oro, donada por la duquesa de Veragua, el mismo terciopelo que sobró después de haber forrado todas las paredes de la iglesia; incluso con la tela sobrante se pudieron hacer también dos ternos nuevos y frontales para los altares, con un coste de 13.000 reales. Además dispuso sobre las paredes varios relicarios y alhajas. Finalmente dotó a la celda de un retablillo, donde se aloja bajo una hornacina con dosel la imagen de "la santa sentada" en actitud de escribir sobre una mesa. Está flanqueado por dos columnas de capiteles compuestos y fustes acanalados que descansan sobre plintos. Un entablamento corrido da paso al ático partido, con dos figuras de ángeles sedentes en los laterales sosteniendo en sus manos libro y bonete. En la parte central una pequeña figura de la paloma representando el Espíritu Santo y en las laterales sendas figuras de angelitos portando espejos, clavo y llaves. La superficie del retablo se ornamenta por pabellones dorados, roleos vegetales y un dibujo con fondo verdoso de motivos chinoscos. Debemos mencionar la existencia de un escudo perteneciente a la casa de los Guzmanes, seguramente guarde relación con el mecenazgo de este retablo. Tuvo un coste de 7.500 reales⁵².

La imagen comentada anteriormente es muy venerada por la comunidad y por todos los fieles de Malagón. A lo largo de los siglos ha salido de la clausura en contadas ocasiones. Es una talla articulada de madera que representa a la Santa en actitud de escribir sobre una mesa y que la madre Josefa dispuso de la manera en que se encuentra actualmente⁵³.

Las policromías de este retablo, el de San Juan de la Cruz, la desaparecida decoración de la gradería del retablo del altar mayor y la del retablo que actualmente está en el noviciado, pensamos que se deban a la misma mano, como se puede comprobar al observar las ilustraciones que aportamos⁵⁴. Sabemos que José Díaz doró este retablo y seguramente también fue el encargado de su policromía, así como también de los dorados y de las policromías del resto de los retablos:

⁵² AC, Libro de testimonios sobre la vida de la Madre Josefa de San Felipe, s/f.

⁵³ BN, Vida de la Venerable... pp. 1.157-1.158.

⁵⁴ Agradecemos a don Enrique Ortega Molina la ayuda prestada en el tratamiento de las imágenes que damos a conocer en este artículo.

*Joseph Díaz vecino de Toledo y maestro en la facultad de dorador trabajó muchos días en el convento (...) durante el espacio que ejerció su oficio en aquel monasterio. Hallavase un día dentro de la clausura dorando el retablillo que adorna a la zelda de Nuestra Santa Madre (...)*⁵⁵.

Recordemos que el arqueólogo Ramírez de Arellano califica a este maestro como “dorador y decorador”. Estilísticamente durante estas décadas existe una nueva tendencia decorativa inspirada en las porcelanas orientales y aplicada en los retablos dieciochescos. Los investigadores de la materia lo denominan “moda chinesca” basada en la policromía de aves exóticas, naturalezas idílicas o arquitecturas orientales, que emplean para ornamentarlos⁵⁶.

ILUSTRACIÓN 7. RETABLO CRISTO DEL CORITO

En otra pequeña estancia del convento, ubicada en el piso alto, existía lo que conocemos actualmente cómo el corito. Se trata de un recinto rectangular, comunicando con iglesia a través de una pequeña reja. Este espacio estaba integrado, en su origen, en las estancias que doña Luisa de la Cerda se reservó para su uso personal y así poder retirarse a pasar temporadas en Malagón dedicadas a la contemplación espiritual. A la muerte de doña Luisa, estas dependencias fueron cedidas a las religiosas por su hija doña Guiomar. En este recinto existe una imagen a la que la madre Josefa le rendía gran devoción, llegando a ser su camarera, encomendándose a ella en numerosas ocasiones. Se trataba de un busto que representaba a un Ecce Homo, la misma religiosa se refiere a la talla con estas palabras:

*(...) El Santísimo Ecce Homo, cuia imagen milagrosísima a muchos años que cuido y tenemos en el choro y a hecho muchos beneficios a las almas de esta santa casa (...)*⁵⁷.

Debido al fervor que le profesaba decidió enviarlo a un escultor para que le añadiese los brazos y las manos⁵⁸.

El retablo donde se encuentra fue encargado también por la madre Josefa. Se asienta sobre un banco corrido con tres bajorrelieves representando a San José con el Niño, el rey David y el apóstol Santiago. El cuerpo principal es soportado por dos estípites rematados por figurillas de ángeles. La talla del Ecce Homo se custodia en una hornacina central bajo arco de medio punto, enriquecido con una orla decorada con cabezas de ángeles muy similar a la que posee el retablo de San Juan situado en la iglesia. Se remata con un ático, profusamente ornamentado, con medallón central que contiene la figura en relieve de san Elías, flanqueado

⁵⁵ BN, Vida de la Venerable...pp. 1.273-1.274.

⁵⁶ ACOSTA JORDÁN, Silvano, “De la China vienen guarnecidas, aspectos histórico artísticos y técnicos de las chinerías en Canarias”, en *Revista de Historia Canaria*, (2013), pp. 31-42. GOMEZ ESPINOSA, Teresa, La policromía de los retablos, estilo y evolución, en *Los retablos, técnicas, materiales y procedimientos*, Grupo español del IIC, (2006), p.18.

⁵⁷ BN, Vida de la Venerable...p. 916.

⁵⁸ AC, Libro de limosnas y alhajas de este convento, fol. 3 y 4.

por tres pequeñas tallas: una Virgen del Carmen en la parte superior y San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús en los laterales.

El coro bajo fue otra de las estancias donde también realizó reformas de embellecimiento y ornato. Es un espacio rectangular que conecta con el presbiterio de la iglesia a través del comulgatorio. No tenemos la seguridad de que la madre encargara el retablo que se encuentra en este lugar, pues está muy reformado en la actualidad y los documentos consultados se contradicen; en unas ocasiones nos habla de seis retablos y en otras de cinco. En el libro de su biografía, al que ya hemos hecho alusión habla de seis retablos:

*(...) le ha hecho un hermoso retablo y efigie de la santa que está sentada en su silla; además de este ha hecho tres retablos y los ha dorado para la iglesia; el altar maior, el santísimo cristo y san juan de la Cruz y otros dos que tenemos en los choros alto y bajo (...)*⁵⁹.

ILUSTRACIÓN 8. RETABLO DEL NOVICIADO

Sin embargo en el desglose de los gastos que se realizaron cuando se efectuaron las obras de mejora, no menciona el retablo del coro bajo. Se trata de un retablo de desarrollo frontal, con una estructura similar a la de un expositor relicario. Se articula en torno a cinco calles y dos cuerpos. Destacan cuatro grandes relicarios-ostensorios en relieve así como tres pequeñas pinturas representando a Santa Teresa, la Sagrada Familia y el sueño de José.

Existe otro retablo del que no tenemos noticias documentales pero pensamos que por su tipo y decoración, se deba a la misma época y al mismo grupo de artífices. Actualmente se encuentra en el noviciado, pero con toda probabilidad, es el que trasladó la madre Josefa hasta allí, quizá procedente del coro alto. La Madre Aldonza del Espíritu Santo lo relata así: “siendo ella maestra de novicias, quando se puso el retablo en el santo noviciado (...)”⁶⁰. El cuerpo principal es una hornacina de medio punto, asentada sobre un basamento y soportada por estípites que alberga una bellísima talla de Santa Teresa. La rica decoración está en consonancia con los motivos chinescos descritos anteriormente.

Además de los retablos descritos anteriormente; el libro de la vida de la madre Josefa menciona el encargo y reformas realizados en tres retablos más, situados en el cuerpo de la iglesia del convento: el de san Juan de la Cruz, el del Cristo y el altar mayor.

En el muro del evangelio, cerca del coro alto, se sitúa el retablo de San Juan de la Cruz. Sabemos que hacia 1736⁶¹ fue sometido a una gran reforma: “añadir y componer”, por una cuantía de 6.000 reales⁶². Arranca desde el suelo, con repisa y banco decorados con

⁵⁹ BN, Vida de la Venerable...pp. 575.

⁶⁰ BN, Vida de la Venerable...pp. 1.148.

⁶¹ AC, Libro de testimonios... s/f.

⁶² AC, Libro de testimonios... s/f.

bajorrelieves vegetales dorados y marcos con bellísimas pinturas chinescas. Sobre el banco descansa el cuerpo principal dividido en tres calles, cobijando las laterales, cuatro esculturas de bulto dentro de otras tantas hornacinas, representando santos y padres carmelitas. En la calle central, dentro de una hornacina muy similar a la ya descrita para el retablillo del Ecce Homo del corito, descansa una hermosa imagen de san Juan de la Cruz, encargada por la madre Josefa⁶³. Sobre esta hornacina, una segunda, mucho más pequeña, con la imagen de San José. El retablo se remata con un ático muy desarrollado, flanqueado por dos remates en forma de medallón albergando dos figuras: un pelícano y el ave Fénix. En la parte superior del conjunto, también en relieve, la escena de la Santísima Trinidad⁶⁴.

ILUSTRACIÓN 9. RETABLO SAN JUAN DE LA CRUZ

El retablo del Cristo verde se encuentra en la capilla lateral que existe en la iglesia; ha tenido distintas reformas en los siglos XVIII y XIX. Posee un banco corrido al que se adosa un graderío, que alberga al sagrario. Consta de un solo cuerpo flanqueado por dos columnas de orden compuesto, abundando la decoración a base de hojas, colgaduras, flores y cabezas de ángeles. La talla del Cristo, mucho más antigua, se aloja dentro de una hornacina bajo arco. Flanqueando el ático triangular, se disponen dos figuras de bulto representando dos ángeles de cuerpo entero. Al fallecer la madre Josefa, este retablo todavía no se había concluido ya que en el libro donde se recogen los testimonios sobre su vida, en el capítulo referente a los gastos realizados se anotó: “dejó para que este se dorase 4.400’”. Este mismo dato está corroborado en el libro de alhajas y limosnas del convento, incluyendo los últimos gastos realizados en este retablo ya entre los gastos de 1740⁶⁵.

ILUSTRACIÓN 10. RETABLO DEL CRISTO VERDE

El magnífico retablo que preside el presbiterio se compone de banco partido ornamentado por rocalla y escudo carmelitano; cuerpo principal dividido en tres calles y ático. El cuerpo principal es soportado por cuatro columnas de orden compuesto y fuste acanalado orlado de guirnalda y rocalla, sustentadas cada una de ellas por ángeles que hacen la función de ménsulas. En las calles laterales se abren hornacinas adornadas con pinturas en el fondo, donde se alojan sobre peanas, bellas figuras de bulto de San Joaquín y Santa Ana. Una gran gradería irrumpe en la parte central del banco desembocando en el sorprendente manifestador, de factura más tardía y que comentaremos más adelante, cobijado dentro de un tabernáculo soportado por columnas de capiteles compuestos, rematado por una cúpula adornada en su vertiente superior por una pequeña figura representando a la Fe. El ático, muy desarrollado, es soportado por dos columnas de capiteles compuestos que

⁶³ BN, Vida de la Venerable...pp. 1.162.

⁶⁴ Este retablo posee en una de las tablas que flanquean la mesa del altar una partitura musical con la siguiente inscripción: “VT REMIFA”. Se trata de cuatro de las seis primeras notas musicales del himno de San Juan de la Cruz que compuso el músico Guido Aretino en el siglo XI.

⁶⁵ AC, Libro de limosnas..., fol. 6.

acogen una hornacina semicircular con tres figuras de bulto representando a la Sagrada Familia y descansando sobre una gloria de nubes y ángeles. En los laterales, sendas figuras representando a arcángeles y dos cartones con el escudo de don Antonio Benavides y la Cueva, duque de Santiesteban y marqués de Malagón. Es rematado por un relieve de Dios Padre que corona toda la obra⁶⁶.

Este retablo tuvo un coste de 20.000 reales, más 18.535 que importó su dorado⁶⁷.

La iconografía del retablo fue estudiada minuciosamente por los profesores Herrera Maldonado y Sainz Magaña⁶⁸. La devoción que la madre Josefa le profesaba a la Santísima Trinidad se plasma artísticamente en esta obra, explicándolo su biógrafo de la siguiente manera:

*Y aun en el retablo que hizo para el altar maior, no pudiendo por nuestro estado poner todas las estatuas que la sierva de Dios quisiera, tuvo habilidad para con siete efigies hacer tres trinitades. Poniendo por corona del retablo la del padre eterno, poco más abajo al espíritu Santo, y en el zentro o principal cuerpo tres estatuas de Jesús, María y José y con las de San Joaquín y Santa Anna, que puso en los intercolumnios contaba así: Padre, Hijo y Espíritu Santo; Jesús, María y José; San Joachin, Santa Anna con su hija, nuestra Señora (...)*⁶⁹.

El retablo se debió finalizar entre abril de 1738, momento en el que las religiosas concedieron poder a Antonio Velasco para que exigiera a Moreno la terminación de la obra, como hemos visto anteriormente; y el mes de noviembre de 1739, fecha de la muerte de la madre, Josefa de San Felipe, fallecida pocos días después de realizarse la inauguración oficial del retablo, como sabemos gracias al testimonio de una de sus primas, llamada Manuela, que había venido al convento con motivo de las fiestas organizadas para celebrar tal evento⁷⁰.

ILUSTRACIÓN 11. ALETAS DEL RETABLO DEL CRISTO VERDE Y ALTAR MAYOR

De los siete retablos que hemos estudiado en este artículo, seis guardan relación entre ellos. Para analizarlos comenzaremos agrupándolos en dos series que después relacionaremos entre sí.

⁶⁶ HERRERA MALDONADO, Enrique; SAINZ MAGAÑA, Elena, *Arte Moderno...* pp. 277-279. Las religiosas más mayores nos informan que el zócalo que actualmente posee el retablo estaba decorado por escenas de las Sagradas escrituras.

⁶⁷ AC, Libro de testimonios..., s/f.

⁶⁸ HERRERA MALDONADO, Enrique; SAINZ MAGAÑA, Elena, *Arte Moderno...* pp.277-278

⁶⁹ BN, *Vida de la Venerable...* pp. 864-867.

⁷⁰ AC, Libro de testimonios..., s/f.

En primer lugar, consideraremos el grupo formado por el retablo de San Juan de la Cruz, el retablo de la celda de la Santa Madre, el retablo del Ecce Homo situado en el llamado corito y el retablo que actualmente está en el noviciado. Las similitudes entre ellos, a pesar de las reformas y repintes a los que han sido sometidos a lo largo de los años, son evidentes, en cuanto a estructura y decoración. El del corito y el de san Juan poseen en el extradós de la hornacina principal la misma orla decorativa compuesta por cabezas de ángeles en disposición semicircular. También es semejante la talla de los estípites que soportan el cuerpo principal de los dos retablos, de la misma forma que los roleos vegetales que poseen ambos retablos en el ático. El retablo de la celda de la Santa Madre es el que, en principio, parece alejarse más de estos en cuanto a estructura, pero no en cuanto a decoración; presentando los tres, además del dorado, una decoración a la chinesca verdaderamente exquisita con detalles de gran belleza y una gran variedad a la hora de representar escenas (árboles, flores, animales, etc.). Por otra parte recientemente, ha sido descubierta una inscripción en el retablo de san Juan en la que aparece pintada su fecha de realización: "AÑO D 1736". Ante estas consideraciones pensamos que estos tres retablos fueron realizados por el mismo taller en torno a esa fecha.

ILUSTRACIÓN 12. HORNACINAS DEL RETABLO DEL CRISTO DEL CORITO Y DE SAN JUAN

El siguiente grupo está formado por el retablo del altar mayor y el retablo del Cristo verde. Rasgos comunes son las aletas laterales, las esculturas de ángeles del ático, las cabezas de querubines de las columnas y el empleo de graderío en el banco. También es necesario señalar que originalmente, como señala Nicolau, el retablo del altar mayor presentaba una decoración chinesca semejante a las vistas en los otros retablos que desapareció después de una restauración, presentando actualmente un aspecto dorado⁷¹. Recordemos que de todos ellos, el retablo del Cristo Verde fue el único que se terminó después de morir la madre Josefa, razón que podría explicar estas diferencias, así como la similitud decorativa presentada originalmente por los otros cuatro retablos, llevándonos nuevamente a la conclusión de su pertenencia a un taller toledano influido por Narciso Tomé, del que Francisco Moreno, José Díaz y Germán López formarían parte.

ILUSTRACIÓN 13. ELEMENTOS DECORATIVOS DE LOS RETABLOS

El ornato de la iglesia se completaría durante toda la segunda mitad del siglo XVIII. Consultados los protocolos notariales de la década de 1730, hemos hallado escasas donaciones realizadas a las religiosas en las mandas testamentarias; exceptuando un testamento fechado el nueve de septiembre de 1734 y perteneciente a Polonia Serrano, mujer de Luis Gaona y tía política de la madre Josefa. Legó al convento 2.000 ducados; de esta cantidad la mitad

⁷¹ NICOLAU CASTRO, Juan, "German López, escultor toledano del siglo XVIII" en *Toletum, boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias históricas de Toledo*, (Toledo), IXX, (1986), pp. 37-66.

estaba destinada a una memoria y lo restante “para la “satisfacción” del monasterio⁷². Sin embargo, eran muchas las limosnas enviadas al convento de franciscanos que existía en la villa. A partir de aproximadamente 1750, esta situación cambió, multiplicándose las dádivas recibidas en el convento de descalzas durante la segunda mitad de la centuria. Al consultar el libro de alhajas y limosnas del monasterio comprobamos cómo la iglesia continuó su proceso de embellecimiento.

El resto de las obras de la imaginería y de los retablos, que hay actualmente en la iglesia, no concluyeron hasta décadas más tarde. En 1756 se encargó la imagen de la Virgen del Carmen, que Nicolau Castro atribuye a German López.

Posteriormente, en 1759, siendo priora la madre Teresa de Jesús se reformaron los retablos laterales de la Virgen del Carmen y de Santa Teresa: “se han añadido i sobrepuesto mucha talla a los dos colaterales de la iglesia”, y se realizaron también las “repisas o adornos” donde descansan actualmente las figuras de San Judas Tadeo y San Elías, cerca del presbiterio, atribuidos también por Nicolau a Germán López⁷³.

Finalmente, para cerrar esta evolución de los retablos, el libro de alhajas nos desvela que, durante el priorato de la madre Josefa de San Felipe, prima hermana de la hija de los condes de Valdeparaiso, en 1766, el retablo del altar mayor sufrió una pequeña transformación añadiéndole el expositor que posee actualmente: “el cascaron con cristales dorado por lo interior y exterior con el escudo de la Orden, todo de plata, que constó 1.460 reales”.

Como hemos estado analizado a lo largo de este estudio la fábrica del convento de San José de Malagón se realizó sobre sólidos cimientos, siguiendo el expreso deseo de la Santa reformadora, y conservando su estructura original en la actualidad. El linaje de la madre Josefa de San Felipe le permitió realizar obras de mejora y embellecimiento tanto en el interior como en el exterior de la clausura. Gracias a los contactos que ella y su familia mantenían con la Corte borbónica, estableció una serie de lazos y alianzas con la nobleza influyente de ese momento. De esta manera, se convirtieron en mecenas de las obras llevadas a cabo durante esta época, imbuidas por la estética barroca del momento, y que estaban destinadas a dignificar el culto divino y a dar gloria a Dios.

ILUSTRACIÓN 14. RÚBRICA

⁷² AHPCR, Escribano Francisco de Arce, P.3976, fol. 108-109.

⁷³ Con motivo de la conmemoración del 450 aniversario de la fundación del monasterio de San José de Malagón, se ha inaugurado recientemente un museo conventual que muestra piezas procedentes de la clausura. En él podemos contemplar un bello relicario de madera que posee una caja formada por una gloria de ángeles. Seguramente esta pieza proceda de otra mayor sin que podamos precisar por el momento de que se trate. El tipo de rostro de los ángeles es muy similar a los ángeles del retablo del altar mayor y quizá se deba también al círculo de artífices con quienes trabajó Germán López



Ilustración 1. Escudo Condado de Valdeperaiso. Monasterio de la Encarnación. Almagro



Ilustración 2. Convento de San José de Malagón



Ilustración 3. San Joaquín y Santa Ana. Altar Mayor

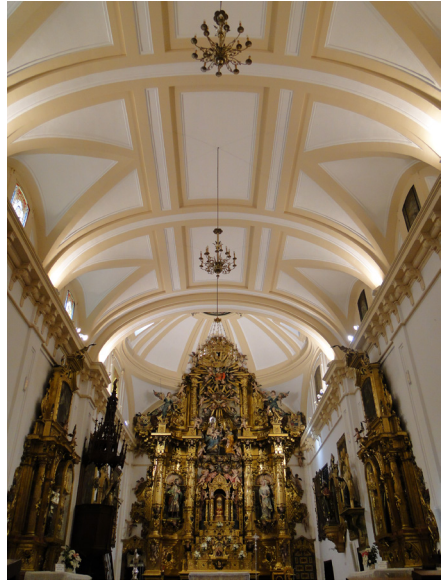


Ilustración 4. Iglesia del convento de San José de Malagón



Ilustración 5. Retablo Altar Mayor



Ilustración 6. Retablo celda Santa Teresa



Ilustración 7. Retablo Cristo del Corito



Ilustración 8. Retablo Noviciado



Ilustración 9. Retablo San Juan de la Cruz

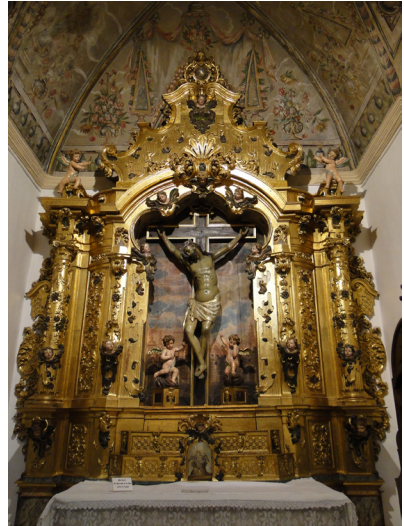


Ilustración 10. Retablo del Cristo Verde



Ilustración 11. Aleta del retablo del Cristo Verde y del Altar Mayor respectivamente



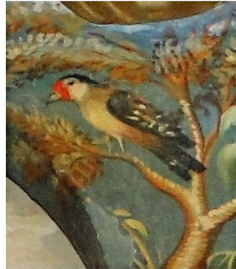
Ilustración 12. Hornacinas del retablo del Cristo del Corito y de San Juan



RETABLO SAN JUAN



RETABLO CELDA
SANTA TERESA



RETABLO SAN JUAN



RETABLO CELDA
SANTA TERESA



RETABLO SAN JUAN



RETABLO CELDA
SANTA TERESA



RETABLO NOVIADO



RETABLO SAN JUAN



RETABLO CELDA
SANTA TERESA

Ilustración 13. Elementos decorativos de los retablos

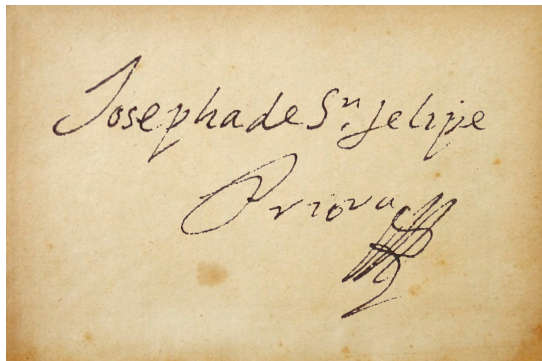


Ilustración 14. Rúbrica

BERNINI DESPUÉS DE BERNINI. EL PAPEL DEL MARQUÉS DEL CARPIO EN LA DIFUSIÓN DEL LENGUAJE BERNINIANO

Leticia de Frutos, *Ministerio de Educación y Formación Profesional*
leticiafrut@yahoo.es

Tradicionalmente, el marqués del Carpio, don Gaspar de Haro y Guzmán (1629-1687), embajador español ante la Santa Sede (1677-1682), había sido uno de los últimos protectores de Bernini y se le comparaba con la reina Cristina de Suecia. Sin embargo, ¿hasta qué punto podemos hablar de protección o mecenazgo?

Mi hipótesis de trabajo se basa en las siguientes ideas: tanto el marqués del Carpio, como la reina Cristina de Suecia han sido considerados por la historiografía berniniana como los últimos protectores del *Cavaliere*. En los dos casos, sus iniciativas artísticas habían servido para activar la Roma rigorista del Papa Odescalchi¹. Durante los últimos años de la vida de Bernini, existía una consciente voluntad por parte de él de recuperar su credibilidad ante las críticas que estaba recibiendo. En cierto modo, podemos decir que se buscaba mutua simbiosis entre mecenas y artista.

La relación de Bernini con la reina ha ocupado un lugar destacado en las biografías dedicadas al artista, desde la publicada en 1682 por Filippo Baldinucci, a la editada por su hijo Domenico en 1713². En cambio, significativamente, en ellas, no se hacía referencia a la existencia de una relación directa con el marqués, al menos, en vida.

En el caso de la reina sabemos con seguridad que estuvo al lado de Bernini desde su llegada a Roma en 1655, no solo por las citadas biografías, sino también por la correspondencia –en parte a través de su secretario, el cardenal Decio Azzolino–, y por los testimonios del propio Gianlorenzo. Desde su entrada en Roma, la estancia de la Cristina de Suecia estaría

¹* Este ensayo fue en parte presentado durante el congreso internacional sobre Bernini celebrado en el Museo del Prado: “Bernini después de Bernini. El papel del marqués del Carpio en la difusión del lenguaje berniniano” en *Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica*. Curso monográfico. Centro de Estudios del Museo Nacional del Prado, 2-3 de febrero 2015.

Entre la abundante bibliografía sobre el pontificado de Inocencio XI Odescalchi véase, entre otros, COLOMBO, G., *Notizie biografiche e lettere di Papa Innocentio XI*, Turín, 1878; LIPP, M. G., *Vita di Papa Innocenzo XI raccolta in tre libri*, ed. F. G. Berthier, Roma, 1889; DE BOJANI, F., *Innocent XI. Sa correspondance avec ses nonces*, Roma, 1910-1912.

² Sobre las relaciones de Bernini con la reina Cristina de Suecia es imprescindible consultar, entre otros, MONTANARI, T., “Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana” en A. Angelini (ed.), *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma en Siena*, Banca Monte dei Paschi di Siena S.P.A., Siena, 1998, pp. 329-477.

marcada por el lenguaje berniniano³. Ahora bien, a pesar de la estima y de las numerosas muestras de veneración hacia Bernini y su obra, la reina nunca le tuvo expresamente a su servicio.

En cuanto al marqués del Carpio, carecemos de testimonios directos que hablen de la existencia de una estrecha relación con el artista, a pesar de que las circunstancias biográficas y el contexto nos invitan a pensar que sí existió durante los últimos años de su vida. En parte, porque parecía que no podría ser de otra manera. Los intereses artísticos del marqués, su presencia en los círculos en torno a Cristina de Suecia y, sobre todo, las no pocas obras de Bernini en su colección, nos invitan a pensar que debieron de mantener una relación relativamente cercana.

Sin embargo, en uno y otro caso, y, a la hora de considerar tanto a Carpio, como a la reina, como protectores de Bernini, creo que se ha obviado, o no se han tenido suficientemente en cuenta sus circunstancias biográficas. Estas estaban marcadas en primer lugar, por su edad: cuando Carpio llegó a Roma en 1677 Bernini contaba con setenta y nueve años y, además, estaba enfermo. De hecho, cuando decidió acometer el proyecto del gran monumento ecuestre de Luis XIV, ya no estaba en condiciones de hacerlo. En segundo lugar, el que habría sido el gran artista al servicio de la Santa Sede, había sido apartado del amparo de los últimos pontífices, Clemente X Altieri (1670-1676) e Inocencio XI Odescalchi (1676-1689). A ello se sumaba además la oleada de críticas que arreciaban sobre su obra desde los años setenta, algunas procedentes de Francia, por el proyecto de ampliación de la basílica liberiana. Unas críticas que obligaron, tanto al propio Bernini, como a sus hijos, a poner en marcha toda una campaña de reconstrucción biográfica y casi apologética de su figura⁴.

Es precisamente entonces cuando Bernini intenta acercarse más a Cristina. Acude a ella en 1670 en busca de protección para su hermano menor que había huido a Nápoles acusado de abusar de un joven⁵. Poco después le pide que avale su biografía, un episodio que va seguido de la donación a la reina del busto de *El Salvador*. Y es, precisamente, aquí, donde

³ Durante los treinta años que Cristina pasó en la ciudad recibió numerosos regalos del artista: dibujos, pinturas y esculturas. Es cierto que, en muchos casos, se trataba de diseños que fueron después ejecutados por artistas como Filippo Schor (1646-1701) o Ercole Ferrata (1610-1686). Precisamente, quisiera llamar la atención sobre la importancia de la oficina o taller berniniano, tanto del propio Bernini, como de uno de sus más estrechos seguidores: Giovanni Paolo Schor. Sobre Giovanni Paolo Schor, remito a la tesis, aún inédita de P. M. EHRlich (1975); véase también WERKNER, P., "Johannes Paul Schor als römischer "Dekorationsingenieur"" en *Alte und Moderne Kunst*, 25, nº 169, (1980), pp. 20-28; FUSCONI, G. "Disegni decorativi di Johann Paul Schor" en *Bollettino d'arte*, 33-34, (1985), pp. 159-180, así como las actas de la Giornata di Studio della Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte, Roma, STRUNCK, C. (coord.), *Ein Regisseur des barocken Welttheaters Johann Paul Schor un die internationale Sprache des Barock*, 6 y 7 de octubre de 2003, Múnich, 2008.

⁴ Las biografías de Bernini han sido objeto de un extenso estudio DELBEKE, M., LEVY, E. y OSTROW, S. F. (ed.), *Bernini's Biographies. Critical Essays*, Pennsylvania State University Press, 2006.

⁵ MONTANARI, T., "Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana" en ANGELINI, A., *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Milán, 1998.

creo que es necesario introducir un pequeño excursus sobre la génesis e importancia de las biografías del artista que son las responsables de la imagen que ha llegado hasta nosotros. Constituyen, además, un episodio reseñable que hay que tener en cuenta para interpretar las obras del último Bernini, incluidas las relacionadas con el marqués del Carpio.

La intención de escribir una biografía parte en Francia, de su amigo Pierre Cureau de La Chambre, académico y clérigo francés. La primera noticia se fecha el 9 de diciembre de 1673. Sin embargo, no fue hasta febrero de 1681, tres meses de la muerte de Bernini, cuando Le Chambre publicó un modesto *Eloge de M. Le cavalier Bernini*. En 1685 se publicó el *Préface pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages du Cavalier bernini*⁶.

En Italia, sería su hijo, monsieur Pier Filippo, quien, en enero de 1674, escribe a Carlos Cartari, bibliotecario de la familia Altieri, para decirle que estaba preparando una lista de las obras realizadas por su padre, pero que no pensaba publicar mientras viviera⁷.

De manera que el germen de la biografía del artista -que casi podemos considerar como una autobiografía, ya que es muy posible que participara en ella- tiene su origen en 1674. Por su parte, Filippo Baldinucci que estaba escribiendo sus *Notizie dei professori* habría empezado a escribir la vida de Bernini hacia 1676. En 1678, parece ser que tuvo acceso al primer borrador realizado por Pier Filippo que completó, transformó y modificó. En 1680 todavía pidió más información a la familia que añadió posiblemente tras su viaje a Roma en 1681. La obra se publicaría finalmente en 1682 bajo el "falso" auspicio de la reina Cristina de Suecia, ya que no se ha podido documentar ningún tipo de financiación económica de la publicación. Lo que se pretendía era reconocer a la reina como garante y heredera de la gloria del artista. En este punto es preciso hacer hincapié en la voluntad de Bernini de que su obra, en este caso, su biografía artística, estuviera avalada por Cristina de Suecia⁸.

Posteriormente, su hijo menor, Domenico, echaría mano del primer borrador, del libro de Baldinucci y de otras fuentes directas y testimonios personales para reelaborar una biografía que se publicaría en 1713, y en la que, por primera vez encontramos mencionados episodios relacionados con el marqués del Carpio, pero acontecidos ya a la muerte del artista⁹.

⁶ MONTANARI, T., "Bernini e Cristina di Svezia...", p. 400; MONTANARI, T., "Pierre Cureau de La Chambre e la prima biografia di Gian Lorenzo Bernini" en *Paragone. Arte*, 24/25 (2000), pp. 103-132.

⁷ "Li 3 gennaio 1674 mi disse monsignor Bernini [Pier Filippo] che egli voleva comporre e stampare la Vita del padre, e fare intagliare tutte le statue fatte dall'istesso padre, che passano il numero di settanta, con el spiegazioni, e che in questo libbre haverebbe speso da ottomila scudi; ma pensava di non pubblicarlo vivendo il detto suo padre, hora in età di 76 anni. Che aveva finita la statua del re di Francia a cavallo. Che la sua vita sarebbe assai curiosa, e mi raccontò diversi particolari curiosi". BELTRAMME, M. "Un nuovo documento sull'officina biografica di Gian Lorenzo Bernini" en *Studi romani*, 53 (2005), pp. 146-160.

⁸ MONTANARI, T., "At the margins of the historiography of Art: the Vita di Bernini between autobiography and apologia" en DELBEKE, M., LEVY, E. y OSTROW, S. F. (ed.), *Bernini's Biographies...*, pp. 73-110.

⁹ LEVY, E., "Chapter of Domenico Bernin's Vita of his father: mimeses" en DELBEKE, M., LEVY, E. y OSTROW, S. F. (ed.), *Bernini's Biographies...* pp. 159-180.

De manera que la empresa biográfica se había programado en vida como una defensa a las críticas que Bernini estaba recibiendo. Finalmente, sería Filippo Baldinucci, ya muerto el *Cavaliere*, el que tomaría el testigo y publicaría esa apología que, a ojos modernos, parece no tener sentido, puesto que dichos episodios de defensa nos parecen gratuitos. De hecho, casi una cuarta parte de esta biografía no hace sino defender al artista de acusaciones.

Precisamente, creo que es en este contexto, y como parte de la estrategia para construir una imagen, donde se deben interpretar las últimas obras de Bernini. Es el caso del busto de *El Salvador* que realizó para Cristina de Suecia, y que se fecharía antes de 1677, precisamente cuando el artista le reclamaba su aval. Es el caso también de la terracota que se ha identificado como un autorretrato –posiblemente pensado para el diseño que se preveía de su tumba en la basílica de Santa María La Maggiore- y que regaló a su amigo Le Chambré. O el grabado de la *Sangre de Cristo*, una de sus últimas obras que parece realizó por despecho a las críticas que estaba recibiendo y que aparecería después en el inventario del Cardenal Azzolino, secretario de la reina¹⁰. En cierto modo, con estas obras no hacía sino ganarse el apoyo de quienes podrían ejercer cierto control en la difusión y recuperación de su imagen.

Se ha querido interpretar que, durante estos años, ante el rechazo que Bernini había sufrido de quienes habían sido sus principales clientes, los Papas, había vuelto los ojos hacia otros virtuosos y coleccionistas de la Roma de finales de los años setenta. La reina Cristina era una de ellas ¿fue el caso también del marqués del Carpio?

Con este ensayo quisiera plantear una serie de preguntas. Si bien, no pretendo poner en duda la existencia de una relación entre Carpio y Bernini, sí me gustaría matizar los términos en los que esta se produjo, si fue directamente con el artista o si, más bien, tenemos que encuadrarlo en el ámbito de sus herederos y seguidores. Puesto que carecemos de testimonios escritos que documenten una relación directa, me servirá de las obras. Me interesa saber cuáles eran y qué importancia tenían en su conjunto en relación con las que realizó para otros príncipes, reyes o coleccionistas. ¿Destacaban por su originalidad?, ¿por su calidad o materiales?, ¿por su representatividad?, ¿constituían hitos en la obra de Bernini?, ¿eran versiones de obras emblemáticas o se trataba de obras realizadas ex novo para el marqués? Y, con estos datos, me interesaría saber cómo las conocemos: a través de los inventarios y, en ese caso, cómo se describen, si se atribuyen o no a Bernini y cómo se le menciona. Sí tuvieron

¹⁰ En estos términos puede interpretarse el despacho del embajador estense, en relación con la respuesta que había dado Bernini al rechazo del papa de participar en la basílica liberiana. De nuevo, había ejecutado una obra sin comitente, pero que pretendía expresarlo todo. Me refiero al grabado de la Sangre de Cristo: "Il signor cavalier Bernino dice che, havendo in vita sua fatti tanti disegni per pontifici, re e principi, vole sigillare con farne uno a gloria dell'offerta che si fa al Padre Eterno del pretiosissimo Sangue di Christo. Stando in questo, gli è parso che si possi pregare la gloriosissima Vergine a fare lei per noi: a'padri theologi et altri spirituali pensiero gli è parso bellissimo, e molto utile per tutti. Stante questo, ha fatto il presente disegno, et in sua presenza l'ha fatto intagliare per poterne dare a molti e mandare per il mondo a gloria del sangue di Christo". IMPARATO, F., "Documenti relativi al Bernini e ai suoi contemporanei" en *Archivio Storico dell'arte*, III, 1890, p. 136-143 (142-143). Tomo la cita de MONTANARI, T., "Bernini e Cristina di Svezia...", p. 395.

eco en avisos contemporáneos, se mencionaban en la correspondencia conocida, o si fueron objeto de descripciones laudatorias o incluso poemas, como había ocurrido con otras obras.

Y, sabiendo esto, quisiera dar un paso más para intentar averiguar cuándo y en qué circunstancias acabaron en las colecciones del marqués. En algunos casos, podemos conocer la fecha en la que se realizaron, lo que nos permite examinar el contexto contemporáneo y sacar conclusiones o, al menos, hacernos preguntas sobre la relación que existió entre el embajador y el artista. En otros, los inventarios o avisos nos proporcionarán fechas *ante quem* que nos permitirán dilucidar el momento en el que se produjo el contacto con el embajador.

Porque, como veremos, muchas de las obras supuestamente encargadas por Carpio a Bernini eran versiones de otras emblemáticas realizadas en soberbios materiales. Pero, además de tener una fuerte carga representativa, se comisionaron en unas fechas en las que Bernini estaba gravemente enfermo, por lo que difícilmente podría haberlas ejecutado.

Si además tenemos en cuenta la naturaleza del resto de obras atribuidas al *Cavaliere* en las colecciones del marqués -desde los mascarones de terracota a las dos pinturas, una de ellas explícitamente entregada por Pier Filippo a Carpio, la biografía de Baldinucci, o el autorretrato -esta vez, entregado por Domenico a la muerte de su padre- empezamos a entrever cuál era la relación entre el embajador y el artista. De hecho, más que producirse en términos de mecenazgo, tenemos que hablar de contacto con sus herederos, ya que casi todas las obras ingresaron a su muerte. Aun así, esto no impedía que el potente lenguaje berniniano fuera reclamado por el embajador y que la estructura del taller pudiera atender su demanda representativa. De hecho, en cierto modo, el estudio de la verdadera relación entre ellos se debe plantear bien la esfera de su taller, bien en la de sus seguidores. Y aquí, será imprescindible tener en cuenta a dos artistas: Filippo Schor y Fischer von Erlach¹¹.

En cualquier caso, incluso antes de la llegada de Carpio a Roma, su embajada prometía ser, a todas luces, una embajada escrita en clave berniniana.

¹¹ CAPPELLIERI, A., "Fischer von Erlach scultore per la regia Zecca di Napoli: nuovi contributi per la diffusione del Barocco romano nel viceregno del marchese del Carpio" en CANTONE, G. et alii (coord.), *L'architettura nella storia: scritti in onore di Alfonso Gambardella*, Skira, Milán, 2007, pp. 269-278; CAPPELLIERI, A., "Filippo Schor e Fischer von Erlach a Napoli: nuovi contributi per la diffusione del barocco romano nel viceregno del Marchese del Carpio" en STRUNCK, C. (coord.), *Ein Regisseur des barocken*, pp. 193-220. Sobre Fischer von Erlach, véanse sobre todo las monografías de ILG, A., *Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's Von Erlach Des Vaters*, Viena, 1895; SEDLMAYR, H., *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Viena, eds. 1956 y 1976, y su traducción al italiano, *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, Milán, 1996. Para un estado de la cuestión sobre la estancia de Fischer en Italia, véase SLADEK, E., «Johann Bernhard Fischer Von Erlach (1656- 1723)», en *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, Roma, 1999, pp. 9-33, con bibliografía. He podido documentar las dos primeras esculturas de Fischer von Erlach realizadas en Roma para el marqués. Véase FRUTOS, L., "Semíramis y Penthesilea en Aranjuez: dos bustos perdidos de Fischer von Erlach precedentes de las colecciones del marqués del Carpio" en *Reales Sitios*, año XLVIII, nº 188 (2011), pp. 4-23.

Capítulo 1. La llegada de Carpio a Roma en clave berniniana.

A pesar de que la entrada del nuevo embajador español ante la Santa Sede no se produjo hasta el 13 de marzo de 1677, desde finales de 1671, don Gaspar de Haro ya sabía que estaba destinado a ocupar el puesto de la embajada. Un cargo que, debido a las circunstancias políticas de la Corte -marcadas por la regencia de Carlos II, y teniendo en cuenta las ambiciones no escondidas del marqués de ocupar el puesto del valimiento- nunca dejó de considerarlo como un destierro¹². Con todo, don Gaspar supo sacar provecho de este “retiro”, haciendo del arte un instrumento de representatividad legítima con el que esperaba volver a la Corte, a pesar de coincidir con el pontificado de Inocencio XI Odescalchi marcado por una exacerbada política rigorista.

La embajada prometía una fluida relación con Bernini debido, en primer lugar, a la cercanía del palacio de la embajada de España a su casa y al taller de Giovanni Paolo Schor que, al fallecer en 1674, había dejado a su primogénito Filippo al frente¹³. En segundo lugar, al contacto temprano, en 1672, con el taller de los Schor a través del condestable Lorenzo Onofrio Colonna¹⁴. Es muy probable que, a través de él, Carpio encargara la ejecución de, al menos, la segunda carroza del cortejo de la Hacanea que conocemos gracias a un dibujo que se ha venido atribuyendo a Gio Paolo - que podría ser de Filippo- con una anotación que rezaba *fatta per il signore marchese di Lice Ambasciatore venturo di Spagna l'anno 1673*¹⁵.

Si tenemos en cuenta estos precedentes, podemos empezar a construir un discurso y a prever una embajada claramente pro berniniana. Sin embargo, como realmente podemos calibrar la relación entre ambos es gracias a las obras que encontramos en su colección.

¹² Un exilio que, finalmente, sería real durante los años que permaneció detenido en Murcia, desde que salió de la corte el 17 de abril de 1674, hasta que hizo su entrada en Roma en 1677. Sobre este periodo véase con bibliografía FRUTOS, L., *El Templo de la Fama. Alegoría del marqués del Carpio*, Fundación Arte Hispánico, Madrid, 2009, pp. 137-144.

¹³ La parte posterior del estudio del Bernini daba a Propaganda Fide, y el ingreso a Via Mercede. Véase TRATZ, H., “Werkstatt und Arbeitweise Berninis” en *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23/24, (1988), pp. 411-421.

¹⁴ Archivo Colonna, Correspondencia Lorenzo Onofrio Colonna –de aquí en adelante AC, LOC- Cartas del marqués del Carpio al Condestable, Madrid, 10 de febrero, 6 de abril, 4 de mayo y 13 de julio de 1672. Giovanni Paolo Schor trabajó para los Colonna desde 1661, sobre todo en la ejecución de carrozas, escenografías y teatro. TAMBURINI, E., *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna*, Bulzoni, Roma, 1997, pp. 102-103.

¹⁵ MARÍAS, F. “Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos” en COLOMER, J. L., (coord.), *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2003, pp. 209-219; véase p. 210. El dibujo, atribuido a Giovanni Paolo Schor, se encontraba en Hazlitt, Gooden & Fox, Londres; “Docent e delectant. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer Von Erlach” en *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IL, 1996, pp. 165-206; ver pp. 175-176; recientemente FUSCONI, G., “Philippo Schor, gli Altieri e il Marchese del Carpio” en *Ein Regisseur des barocken Weltheaters: Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, Munich, Hirmer, 2008, págs. 175-191, véase n. 15, ha propuesto como autor a su hijo Filippo Schor; propone la autoría de Filippo para otras carrozas de la comitiva con nuevos bocetos.

Capítulo 2. Las obras de Bernini en la colección de Carpio.

Conocemos la relación de obras de Bernini en las colecciones de Carpio gracias, principalmente, al inventario redactado en el palacio de la embajada a la salida del marqués de Roma en 1682 para ocupar el virreinato napolitano¹⁶:

470. Un quadro che rappresenta un ritratto di un giovine con diversi disegni nelle mani dipinto di mano del Cavalier Bernino Scultore, di palmi 3 e 2 in circa con sua cornicia indorata e color di noce stimato in 80¹⁷.

1081. Un quadro che rappresenta una Testa di un Giovane sbarbato di mano del Cavalier Bernino di palmi 2. et 1 ½ con sua cornicia tutta indorata, stimato in [en blanco] [...] Mons.r Bernini presentó el quadro del Num^o 1081¹⁸.

Due mascaroni di Creta cotta fatti dal Cavalier Bernino con loro Cornicie fonde indorate di legno parte indorate¹⁹.

Una fontana grande che rappresenta quella di piazza Navona di questa Alma Città di Roma [...] ²⁰.

Además, y aunque no se mencionara al autor, sí ha sido identificada como obra berniniana la que se describía como:

Un ritratto di bronzo che rappresenta il Re Carlo Secondo delle Spagne nostro sig.re a cavallo con sotto nobile piedestallo²¹.

De modo que, durante los casi cinco años que Carpio había pasado en Roma, había conseguido las siguientes obras de Bernini: dos pinturas, una de ellas presentada al marqués por su hijo Pier Filippo; dos mascarones de terracota, una magnífica copia de la fontana Navona realizada en pórfido, bronce y mármoles finos que expresamente aludía en cada una de sus cuatro inscripciones a la participación del artista en la dirección de las obras y un retrato ecuestre de bronce de Carlos II del que, aunque se silenciaba el autor, se trataba de un claro trasunto del fallido retrato ecuestre de Luis XIV.

¹⁶ El inventario se conserva en el archivo de la fundación Casa de Alba –de aquí en adelante ADA-, C^a 302-4, *Inventario e descrizione deli mobili, supellitili, Massaritie, bronzi e Robba e dell'Antica, e Moderna Pittura e Scultura dell'Eccmo Signre Don Gasparo de Haro et Guzmán Ambasciatore Ordinario e Straordinario in Roma per Sua M.tà Catt:ca e suo Vicerè nominato al Regno di Napoli. Scritta, et Inventariata da Giacomo Antonio Redoutey Notaro. In Roma. L'Anno MDCLXXXII*. De aquí en adelante citado como Roma1682.

¹⁷ Roma1682: f. 73v.

¹⁸ Roma1682: f. 150r y 159v.

¹⁹ Roma1682: f. 166v.

²⁰ Roma1682: ff. 167v-170r.

²¹ Roma1682: f. 63r.

Además, entre los bienes que quedaron a la muerte del marqués en Madrid, y que acabaron en las colecciones reales como pago de deudas de los derechos de media annata a la Corona, encontramos una estatua de bronce del David de la que se indica de manera explícita que se había sacado del original del caballero Bernini²². A esta relación podemos añadir además otras dos obras que, con seguridad, ingresaron en la colección muerta ya el artista: la biografía de Bernini, publicada por Filippo Baldinucci en 1682, entregada, según la propia dedicatoria, por Pier Filippo al marqués y un autorretrato que Domenico entregó al embajador durante la visita que hizo al estudio de su padre²³. Si echamos un vistazo a estas nueve obras e intentamos agruparlas, nos encontramos que tres de ellas son versiones de importantes ejemplares de la producción de Bernini que, además, estaban realizados en materiales nobles: la fontana Navona y dos broncees: el David Borghese y el retrato ecuestre de Carlos II, cuyo referente era, sin duda, el retrato de Luis XIV. Las tres ocupan un lugar destacado en la biografía que Baldinucci dedicó a Bernini. Las dos pinturas -una de ellas en papel (un estudio)- y los mascarones de terracota, son obras que difícilmente se compran o encargan, y que, en cambio, se encuentran fácilmente en el estudio de un artista. A este grupo pertenecería también el autorretrato y la biografía, que llegaron al marqués a través de los herederos de Bernini.

Observamos cómo no encontramos ninguna obra “original” encargada ex novo por parte de Carpio. Aunque es cierto que, contemporáneamente, tampoco Bernini lo había hecho para algún otro comitente, ya que no debemos olvidar que se encontraba anciano y enfermo.

Es en este contexto en el que debemos interpretar la presencia de obras de Bernini en la colección de Carpio. Por un lado, se trata de obras que, difícilmente, podría ejecutar él mismo, pero que sí se podrían realizar en el taller. Por otro, la vinculación de esas obras al nombre del embajador español podría contribuir a dar credibilidad a la figura del artista, campaña en la que estaban sumidos sus hijos. Al mismo tiempo, el marqués conseguiría asociar la que podría ser la última obra del maestro a su persona. En cierto modo, podríamos pensar que tanto Carpio, como Bernini, se beneficiaron mutuamente.

Capítulo 3. Una fontana Navona entre otras seis maravillas más.

Entre todas las obras berninianas llama la atención la magnífica copia de la fontana Navona realizada en pórfido y piedras duras. Conocemos además la importancia del encargo

²² “Una estatua de bronce de una bara de alto de David sacada de por el original del Cavallero Bernini tasada en ocho mil reales. 80”.

²³ BERNINI, D., *Vita del Cavalier Gio Lorenzo Bernino descritta da Domenico Bernino, suo figlio, a spese di Rocco Bernabò*, Roma, 1713, p. 28.

por las composiciones laudatorias de las que fue objeto, junto con las otras cinco fuentes de mármol y una de pórfido encargadas también por el marqués²⁴.

El secretario de la embajada, Juan Vélez de León, en la introducción de uno de los álbumes de la colección de dibujos del marqués, las mencionaba:

“dos fuentes de mármol blanco, la una redonda y la otra triangular, otra obada de africano; otra rectangular de diferentes Mármoles, con un Baco de Bronce por remate, y otra otangular [sic] con unas ánades que se arrojan, y nadan en el Agua de mármol blanco, y morado, y taza Antigua que se sacó en una Viña de la Compañía de Jesús debajo de tierra en Roma; a quien su Exa. la compró”,

aunque “la mayor es preciosa, y estimable” es la que mandó labrar a similitud de la Gran Fuente de la Plaza Navona de Roma. A la descripción añadía que se trataba de “la mayor máquina que se ha hecho en Roma, ni que se ha visto en Italia en estos siglos, tanto por su magnitud, como por lo raro de sus piedras solicitadas a toda costa y obrada de los más Excelentes Maestros que hoy viven, circunstancias que la hacen de inestimable precio, y más la de no saberse se halle otra semejante en poder de ningún Príncipe de la Europa”²⁵.

La fuente era un icono dentro de la producción del artista y, debido a una serie de significados vinculados con la imposición de la paz y la victoria de la Iglesia, se había convertido en un auténtico “emblema” para las monarquías²⁶. De hecho, fueron numerosas las composiciones que se escribieron alabándola y muchos los testimonios que tenemos de la existencia de otras similares, réplicas, copias o versiones. Magalotti, secretario del duque toscano Cosme III de Médicis, citaba una en los Jardines de Versalles en 1668 y, a la muerte de Felipe IV, entre 1666 y 1668, había ingresado un modelo de la fontana en bronce en las colecciones reales españolas; su colocación en el despacho de su Majestad en el Alcázar era ya una significativa muestra de la estima y carácter emblemático de la obra²⁷. Sabemos además que aparecieron numerosas composiciones, tanto en verso como en prosa aludiendo a su magnificencia.

²⁴ Sobre el encargo de las fuentes véase FERNÁNDEZ-SANTOS, J., “Las fuentes romanas de don Gaspar de Haro: del aplauso efímero a la eterna fama” en *Montorio: cuadernos de trabajos de la Real Academia de España en Roma*, 2003-2004, (2004), pp. 60-80.

²⁵ Biblioteca Nacional, Madrid, Ms 7526. LÓPEZ TORRIJOS, R., “Coleccionismo en la época de Velázquez: el Marqués de Liche” en *Velázquez y el arte de su tiempo*, V Jornadas de Arte Departamento Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1991, pp. 27-36 transcribe íntegramente el texto.

²⁶ Acerca de la política papal durante la Guerra de los Treinta Años, véase VON PASTOR, L., *Storia dei Papi nel periodo dell'assolutismo dall'elezione di Innocenzo X sino alla morte di Innocenzo XII (1644-1700)*, vol. XXX, pp. 190-214; sobre la interpretación iconográfica de la representación del Danubio como alegoría de la Europa católica véase CHRISTIAN, M., “Bernini's Danube and Pamphili politics” en *The Burlington Magazine*, mayo, (1986), pp. 354-355.

²⁷ RODRÍGUEZ RUIZ, D., “Sobre el modelo de bronce de la Fontana dei Quattro Fiumi de Gian Lorenzo Bernini conservada en el Palacio Real de Madrid” en *Reales Sitios*, nº 155, (2003), pp. 26-41.

La fontana era un cuarto mayor que el tercio del original y también disponía de un sistema de canalización de agua²⁸. El exterior estaba enmarcado con una rica variedad de mármol rojo, *diaspro de Sicilia* -al igual que el pavimento-, mientras que los escalones y las figuras los cuatro ríos, un león, un caballo, una palmera con flores y fronda vegetal que cubría parte del cuerpo del animal, un dragón con dos remos y cetros, la figura del moro, una serpiente, y dos delfines, estaban todos trabajados en mármol blanco. Del mismo material eran también los escudos de armas del marqués, uno de la casa de Haro y otros de la casa de Guzmán, que ocupaban el lugar de las originales armas de los Pamphili²⁹. La aguja u obelisco, que estaba colocada sobre un pedestal de tres palmos y medio -78'05 cm- era de pórfido, de doce palmos y medio de alto -aproximadamente 278'75 cm-. Como remate, y en lugar de la paloma Pamphilia, se colocó una Fama de bronce dorado con las armas del marqués. Además, en los cuatro frentes, aparecían cuatro inscripciones, en latín, griego, italiano y español, en las que se decía:

“Siendo Embaxador à Innocencio XI Summo Pontifice por la Magestad de Carlos Segundo de las Españas el Excmo. Señor Don Gaspar de Haro, y Guzmán Marqués del Carpio, y de Heliche ordenó, que a similitud de la Machina, que erigió en Plaza Navona el Cavallero Bernino se dispusiese ésta con superintendencia del mismo, que habiendo muerto mientras se perfeccionava, cerró con este Pósthumo Parto la fecundidad inmensa de su Mente Año MDCLXXXI”.

De esta inscripción, extraemos dos ideas: primero, que la copia de la fuente había sido dirigida por Bernini. Segundo, que la obra tenía especial relevancia al considerarse como su última creación. Vélez de León señalaba que en “el remate [de la aguja de pórfido] una Fama con las armas de su Excelencia en la mano de bronce dorado, con un retrato de bajo relieve de bronce puesto sobre pórfido de la efigie del Caballero Bernino que murió antes de verla acabada, dando fin esta gran obra a la summa fecundidad de su Ingenio”³⁰.

En este punto, podemos plantear dos suposiciones: que hubiera sido el propio Carpio el que hubiera exigido al artista el reconocimiento explícito de su autoría, o bien, teniendo en cuenta la campaña publicitaria que estaban llevando a cabo sus hijos, que hubieran sido ellos los que pretendían vincular la obra de su padre a la figura del embajador. De hecho, es evidente que la copia de la fuente había superado en riqueza de materiales a la original.

De una u otra manera, es evidente que esta excepcional obra que parecía encarnar uno de los logros artísticos del marqués, quedaba estrechamente vinculada no solo a la figura de Bernini, sino que su valor aumentaba al considerarla como su última obra. Aquí no podemos sino relacionarlo con un episodio biográfico que lo vinculaba con la reina Cristina

²⁸ Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Ms. IV-&-25 -de aquí en adelante *Escorial*- (la foliación es mía), ff. 5r -6v.

²⁹ De 1 ¼ palmos de alto por 2/4 de ancho, aproximadamente 39'025 x 11'15 cm.

³⁰ *Escorial*: “Nº 65 Y. Piedestalo y retrato de Bernini” embalado en una de las 17 cajas que se embarcaron en el bajel de San Pedro de Alcántara Almiranta de Flandes y partieron de Nápoles con destino España en noviembre de 1683.

de Suecia y que convertía a la soberana en merecedora de la que sería la última obra del *Cavalier*: el citado busto de *El Salvador*³¹.

Es evidente que un encargo de este calibre, y más aún teniendo en cuenta la dificultad de localizar piezas de pórfido de estas dimensiones, obligaría a Carpio a emprenderlo en fechas tempranas. Sin embargo, en líneas generales, durante los primeros años de la embajada apenas emprendió importantes comisiones artísticas.

En cambio, es sobre todo, a partir de 1679, cuando la muerte de don Juan José de Austria parece abrirle las puertas para regresar a la Corte, cuando Carpio empieza a desarrollar una importante labor artística y representativa que tenía como objetivo final facilitar su regreso. Tal vez este no parecía ser este el motivo a ojos de los avisos que consideraban que el objeto de todas estas obras realizadas y entendidas como un regalo para su Majestad, no era otro que el de conseguir el puesto del virreinato napolitano. En cualquier caso, el citado aviso, fechado el 18 de marzo de 1679, nos da idea del momento en el que el embajador empezó a pensar en el encargo de la fuente:

“Questo signore Ambasciatore di Spagna poi, oltre l’inconbeza della sua carica pare che ad altro non attenda, che a comprare statue e quadri pensando anco di far costruire una fontana della forma di quella di Piazza Navona con formarne i piedi di bronzo et il resto di finissimo porfido, e redendosi che del tutto ore debba dare un presente al suo Re, e con cio facilitasi l’acquisto del Governo di Napoli, parendo che horamai si mostri noioso di piu sostenere il peso di quest’Ambasciata”³².

Por esas fechas sabemos, gracias a un aviso, que Bernini estaba muy enfermo:

“Il cavalier Bernino, ci essi? [sic] di anni ottantuno si trova infermo con febre continua, e con qualche apprehensione de’Medici”³³.

Incluso podría tener dificultades para atender la dirección de la obra que nunca vería terminada. De hecho, a su muerte, en noviembre de 1680, en un aviso se señala quién se encargaría de acabarlo:

“Adesso si termina questa di Navona con la guglia, e vasca di porfido, e statue di marmo, devonno tutte essere otto; e la spesa ascenderà a m/30 d.ti. il figlio di Gio Paulo tedesco [Filippo Schor] è il direttore”³⁴.

³¹ BALDINUCCI, F., *Vita del Cavalier Gio Lorenzo Bernino scultore, architetto e pittore*, Roma, 1682, pp. 58-59: “Correva già il Bernino l’ottantesimo anno di sua vita, e fi da alcun tempo avanti aveva egli più al conseguimento degli eterni riposi [...] e forte premevagli il cuore un Desiderio di offerire, prima di chiuder gli ocho a questa luce, alcun segno di gratitudine alla Maestà della gran Regina di Svezia, fatta sua singolarissima protettrice; onde per meglio internarsi ne’primi sentimenti, e disporsi ad effettuare i secondi, si pose con grande studio ad effigiare in marmo, in mezza figura maggiore del naturale il nostro Salvator Gesù Cristo, opera, che siccome fu detta da lui il suo beniamino, così anche fu l’ultima, che desse al Mondo la sua mano, e destinolla in dono a quella Maestà”.

³² Biblioteca Apostolica Vaticana –de aquí en adelante BAV- Barberini Latini, 6420, f. 121v. Roma, 18 de marzo de 1679.

³³ Archivio di Stato di Roma –de aquí en adelante ASR-, Cartari, 87, f. 94, 23 de febrero de 1679.

³⁴ AC, LOC, Roma, 23 de noviembre de 1680.

De manera que encontramos entonces a Filippo Schor como director de las obras de ejecución de la fontana. Y, tal vez, no sea gratuito. Es posible que las hubiera dirigido incluso antes de que falleciera Bernini. De hecho, y como hemos visto, antes de la llegada de Carpio a Roma había atendido sus demandas representativas y se había ocupado de numerosos encargos. No sin razón, en 1679 solicita el cargo de arquitecto mayor de la embajada, a la muerte de Antonio del Grande, en parte porque “el marqués me tiene ordenado para todo”³⁵. Desde diseñador de las primeras carrozas para la presentación de la Acanea -incluso cuando aún no había llegado a Roma- a autor de algunos de los álbumes de su colección de dibujos de esculturas o antigüedades, *consulente* para la compra y, quién sabe, restauración de obras antiguas, diseñador de obras de efímero -como la decoración de la plaza Navona por el onomástico de la reina- del clípeo que rodeaba el retrato de Carpio que le hizo Giuseppe Pinacci a su salida de Roma. No está de más recordar que el propio Bernini había reconocido en Giovanni Paolo Schor, padre de Filippo, como uno de los mejores arquitectos del momento³⁶. Cada vez se conoce más la relación entre los dos talleres, de manera que es posible que, ante la imposibilidad de contar con los servicios del anciano *Cavaliere* optara por los de quien podía atender de sobra las necesidades representativas de su embajada. Schor sería uno de los artistas que le iba a acompañar a Nápoles, junto con Johan Bernard Fischer, formado también en el taller de Bernini. Los dos serían los responsables de continuar con la difusión del lenguaje berniniano en el reino partenopeo. Entre las obras que Schor dirige encontramos también otro emblemático ejemplo de pórfido, un soberbio altar para el convento de dominicas de Loeches que ha sido atribuido por algunos autores a Bernini³⁷.

³⁵ AC, patrimonio artístico, 7.15. Schor reclama el nombramiento como arquitecto ingeniero de la embajada de España y para ello señala que “tanto più ch’il signore Ambasciatore si serve di me di ogni cosa”.

³⁶ Así lo manifiesta en Francia cuando hablando de un salón de comedias para el monarca francés que había ejecutado un tal Vigarani, y que según el abad Butti “había tenido a bien estropear esa sala de comedias a placer [...] que el cardenal si no hubiera muerto habría mandado venir a un tal Tedesco pintor de Roma, que es un experto admirable en ese tipo de decoraciones. De él dijo el Caballero [Bernini] que dominaba muy bien el dibujo, y que para las comedias y teatros hacía falta un hombre que tuviera inventiva e ideas felices, pues, teniendo eso, podrá hacerse ayudar por alguien que coloreara sus ideas, y por otro que fuera experto en tramoyas; que así se podrían hacer bellas cosas y muy sorprendentes”. DE CHANTELOU, P. F., *Journal de voyage du Chevalier Bernin en France, 1665* [ed. inglesa Princeton University Press, 1985], p. 243.

³⁷ Abordé la fortuna del altar de pórfido como parte de un lote de pinturas con el que se saldaron algunas deudas que el marqués tenía con banqueros florentinos en FRUTOS 2004, dentro de las investigaciones en el Archivo di Stato di Firenze sobre la dispersión de la colección del marqués que entonces era el objeto de mi tesis doctoral. Me detuve sobre todo en estudiar la abundante y en ocasiones compleja documentación contable de la compañía de banqueros Del Rosso conservada en el archivo Martelli que me permitió conocer la fortuna final del altar en la Capilla Real del Alcázar. La documentación relativa al retablo conservada y consultada en el archivo de la Casa de Alba había sido a su vez vista y después publicada por MUÑOZ GONZÁLEZ, M. J., “La Capilla Real del Alcázar y un altar de pórfido”, *Reales Sitios*, n.º 164, (2005), pp. 50-69 y FERNÁNDEZ-SANTOS, J., “Philipp Schor’s Contribution to the Renewal of the royal Chapel at the Madrid Alcázar and Notes in His Spanish period (1697-1715)” en STRUNCK, C., (coord.), *Ein Regisseur des barocken Welttheaters Johann Paul Schor un die internationale Sprache des Barock*, Múnich, 2008, pp. 221-258 que se centran en la obra arquitectónica, y a los que remito.

Entre los artistas que trabajan en la fuente encontraremos además a un Capotio, que aparecía trabajando el pórfido en San Pedro y que continuaría haciéndolo después en Nápoles para el virrey³⁸. Además, entre los escultores que trabajaban el mármol, encontramos a Francesco Cavallino, discípulo de Jacomo Fancelli, autor de la figura del Nilo en la Fontana Pamphilij, del que sabemos por Pascoli que había ejecutado para Carpio “fontane d'alabastro, e d'altro marmo, che mandò in Ispagna”³⁹.

Cuando la fuente se concluyó, en 1681, es posible que ni siquiera se montara y que permaneciera despiezada en las cajas que después se enviarían desde Nápoles a España. De hecho, a pesar de que se mencionaba en la introducción del álbum de dibujos de la colección de esculturas del marqués, no aparecía después dibujada, como el resto de fuentes que se enviaron a Madrid⁴⁰. Y, en efecto, se mandó desmontada a Nápoles en noventa y dos cajas. A ella se refería el abad Giovanni Battista Pacichelli al hablar del palacio del virrey:

“Il Del Carpio medesimo rese più sontuoso il palazzo Reale col trasferirvi da Roma oggetti personali di gran valore, più di quattrocento quadri di penelli scelti, diversi scrittori di ebano intarsiati d'argento, due camere di buoni libri mense e casi pretiosi, statue e fontane di marmo tratte da quelle del Bernino, braciere e lampadari d'argento, tappezzerie di fondo d'oro e altre rarità”⁴¹.

³⁸ En 1673, se registran pagos a Adonio Capotio por la “lavorazione del lapislazzulo, taglio e unione dei singoli pezzi: lavoro di cometenza dei gioiellieri Adonio Capozio unitamente a Francesca Bresciana con suo marito Monsù Geri”. Publicado por CARTA, M., “L'Architettura del Ciborio Berniniano. Le fasi di lavorazione del Cantiere” en V. Martinelli, *L'Ultimo Bernini (1665-1680). Nuovi Argomenti, documenti e immagini*, Quasar, Roma, 1996, pp. 39 y ss. Del mismo modo, encontramos documentado en 1662, el pago de 26.40 escudos por parte del escultor Antonio Giorgetti a Adoni Capotio por cortar y pulir una cornice in ottangolo de lapislázuli para un relieve en plata de la Natividad en 1662, de manera que estaba especializado en el trabajo de lapislázuli y piedras duras. Publicado por MONTAGÚ, J., “Antonio e Gioseppe Giorgetti: Sculptors to Cardinal Francesco Barberini” en *The Art Bulletin*, LII, n° 3, septiembre, (1970), pp. 278-298. Una breve biografía de Adonio Capotio en BULGARI, C. G., *Argentieri, gemmai e orafi d'Italia*, vol. I, Lorenzo Turco, Roma, 1958, p. 242. De manera análoga, se pagaría a Giovanni Battista Capotio por las obras de *segadura y cometidura* y otras obras de pórfido para el altar.

³⁹ *Vite de pittori, scultori ed Architetti moderni*, Roma, 1730 [Roma, ed. 1965], p. 475. Sobre este escultor véase MARCHIONNE GUNTER, A., “Scultori di Roma tra Seicento e Settecento: Francesco Cavallini, Francesco Aprile e Andrea Fucigna” en *Storia dell'Arte*, n° 91, (1997), pp. 315-366.

⁴⁰ Society of Antiquaries, Londres, Ms. 879, s. f.: *Disegni d'Idoli, statue, filosofi, busti, urne piccole, bassi rilievi, medaglie, inscriptions, vasi di marmi e porfidi, fontane di marmi, alabastris e metalli antichi e moderni quali compro in Roma L'Ecc.mo Signore Don Gasparo d'Harò e Guzman Marchese del Carpio e Helicce; del Consiglio Di Stato Della Maesta Catt.a di Carlo II. Suo Ambasciatore Ordinario et Straordinario Alla Santità di Nro Signore. En 1682 Eletto Vice Re e Capitan Generale Del Regno di Napoli* –de aquí en adelante Álbum Carpio-. El Álbum fue citado e identificado por HARRIS, E., “El Marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez” en *Archivo Español de Arte* –de aquí en adelante AEA- (1957), pp. 136-139; especialmente p. 138, n. 12; ídem, “Velázquez en Roma” en *AEA*, XXXI, 123, (1958), pp. 185-192; véase p. 185, n.1. El Álbum fue donado a la Society of Antiquaries en 1882, por A. W. Franks. Véase MICHAELIS, A., *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882, p. 434.

⁴¹ Citado por NICOLINI, F., *Aspetti della vita italo spagnola nel Cinque e Seicento*, Nápoles, 1934, pp. 284-285. Citado por DEL PESCO, D., “Il vicerè del Carpio e la stauta equestre di Luigi XIV di Bernini” in *Studi sul barocco romano: scritti in honore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Skira, Milán, 2004, pp. 313-324; véase n. 5, p. 320.

Es muy posible que no llegara a desembalarse y que en las mismas cajas traídas de Roma señaladas con la letra Y se embarcara en el puerto de Nápoles en cinco bajeles: el bajel San Carlos Capitana de Flandes, en el que se cargaron veinte cajas con las piezas del pavimento y exterior de la fuente; en el Santa Rosa Almiranta Real, veinticuatro cajas con algunas figuras de mármol y con la Fama en bronce dorado rematando la aguja; otras diez con las armas de la casa de Haro, partes de alabastro del suelo, un pedestal de pórfido y más figuras de mármol que se mandarían en el bajel San Jerónimo; y aún se enviaron otras veinte más en el San Diego de Alcalá, y las diecisiete restantes en el San Pedro de Alcántara Almiranta de Flandes, entre las que se encontraba el pedestal y retrato de Bernini, así como los canales de plomo de la fuente⁴². En el resto de embarcaciones, el San Carlos de Vizcaya, el San Juan, el Nuestra Señora de Atocha, el Santo Tomás de Villanueva, el bajel de don Juan de Austria y el de San Carlos de Flandes, se transportaba la “fuente de los Anates”, hasta hacer un total de 192 cajas. Todas partieron de Nápoles en 1683.

A partir de ahí, se perdía el rastro de ambas fuentes en los ulteriores inventarios de las colecciones de don Gaspar redactados en Madrid. Tampoco tenemos noticia de su llegada al puerto de Cartagena, de manera que cabía la posibilidad de que los barcos hubieran sufrido un naufragio o un asalto⁴³.

Es posible que los caprichos de la Fortuna hicieran que finalmente los franceses se apuntaran una victoria artística sobre el marqués, si son ciertos los rumores que corrían de que los franceses “havessero fatto acquisto per mare della preziosa supellettili di quadri, statue, ed altro che il Vicerè di Napoli mandaba di cola in Spagna”, y que entre esos barcos se encontraran dos de de las *Sette Maraviglie* de la colección de Carpio⁴⁴. También es posible que las fuentes se encontraran entre los bienes que quedaron encajonados en Cartagena. En

⁴² Escorial, ff. 5r -6v.

⁴³ Margarita Estella había propuesto la identificación de la estatua alegórica de un río, conservada en los jardines de Aranjuez, con uno de los cuatro ríos de la fontana de Carpio; sin embargo, iconográfica y formalmente la figura se aparta del modelo berniniano conocido, algo que la propia autora reconoce al final de su artículo. ESTELLA, M., “El llamado Neptuno (Río?) de la colección de Carpio y su problemática identificación con una obra atribuida a Bernini, en Aranjuez” en *AEA*, LXXV, (2002), pp. 117-128. Ante el hallazgo de la fontana en el Palacio de Blenheim, la autora ha rectificado esta identificación ídem, “Adiciones y rectificaciones a noticias sobre esculturas italianas en España” en *AEA*, LXXXI, 321, (2008), pp. 17-30; véase pp. 25-26. Tal vez podamos relacionarlo con la estatua de “Un Neptuno echado de mármol blanco está en la ventana del jardín que caen a San Vernardino en tres mill y trescientos reales.-30300” que se inventariaba en el Jardín de San Joaquín en 1677 y que todavía encontramos en 1692. ADA, Caja 221-2, Memoria de las pinturas y demás alajas que an quedado en el Jardín de San Joaquín tras la almoneda de el ex.mo s.or maq.s del Carpio D.n Gaspar de Aro y Guzmán mi s.r que entregó Don Martín de Navarrete a don Gerónimo Javierre en 10 de octubre de mil seiscientos y noventa y dos.

⁴⁴ ASR, Cartari, vol. 90, f. 93v: “Venerdi 24 di marzo [de 1684] si vociferava chi li francesi havessero fatto acquisto per mare della preziosa supellettili di quadri, statue, ed altro che il Vicerè di Napoli mandaba di cola in Spagna; benche da altri non si creda parendo che l'accortezza di quel signori non havessi arrischiato in mare cosi tanto da esso rimasti in tempo che serve la guerra tra il suo Re, e quello di Francia, tanto più che non vi era fretta di mandarli hora”.

cualquier caso, la siguiente noticia que tenemos de copia de la fontana Navona es que en el siglo XVIII estaba en las colecciones del duque de Marlborough. Es posible que fuera el duque de Uceda quien se la regalara a John Churchill, duque de Marlborough (1650-1722). Desde 1927, la fontana, a la que le faltan las esculturas, se encuentra en los jardines del Palacio de Blenheim⁴⁵.

Las otras seis maravillas

He mencionado antes que la fuente Navona no aparecía inventariada en la colección de Carpio de manera aislada. Tal vez, el conocimiento de la obra y fortuna del resto de fuentes pueda ayudarnos a tener más datos sobre ella.

En la introducción del álbum de dibujos de la colección del marqués que Juan Vélez de León escribió mencionaba, junto con el encargo de la fuente Navona, otras seis más. Todas se iban a enviar a Madrid, a la residencia del Jardín de San Joaquín y partieron desde Roma –en 1679 y 1681- y luego desde Nápoles, en 1685. En cambio, no hay rastro en el inventario madrileño de las dos soberbias fuentes enviadas en 1683 desde el puerto partenopeo: me refiero a la fontana Navona y a la llamada fuente de los Anates.

En el Jardín de San Joaquín podemos encontrar inventariadas la “fuente de mármol blanco con su pilón, taza, pedestal y remates y tres cupidos echados y de remate con tres escudos de Haro y Guzmán”, la llamada fuente de mármol enviada en diciembre de 1679 desde Ripa, junto con “otra fuente de mármol negro con su pilón, taza, pedestal y remate de una culebra”, la llamada fuente oval africana. Dos años más tarde salieron, también desde Roma, la llamada fuente de brechas y la fuente de escollos que encontramos mencionada en el inventario de San Joaquín⁴⁶.

No voy a detenerme ahora en el encargo y envío de estas fuentes en las que es muy posible que participara también Francesco Cavallino. Sí me interesa por el significado que pudo tener un encargo de este calibre en la Roma contemporánea y porque significa que Carpio había acudido a otros artistas, seguidores de Bernini, para que atendieran sus necesidades representativas.

⁴⁵ AVERY, C., “The Duke of Marlborough as a collector and patron of sculpture” en *The evolution of English Collecting: receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods*, ed. E. Chaney, Yale University Press, New Haven, 2003, pp. 427-464. Agradezco a Margarita Estella el haberme llamado la atención sobre este artículo. Véase también FERNÁNDEZ-SANTOS, J., “Las fuentes romanas...”, pp. 65-66.

⁴⁶ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid –de aquí en adelante AHPM-, prot. 9819, f. 815r: “Una fuente ochavada de jaspe negro con un niño con un cántaro al hombro como al presente está la taza y taso en trescientos ducados. Una fuente con su pedestal y taza de jaspe rojo en dos mil reales”.

Una muestra de la importancia que tuvo el encargo la tenemos en las composiciones que Sebastiano Baldini dedicó bajo el nombre de *Le Sette meraviglie*⁴⁷. Baldini era poeta y literato asiduo a la academia de Cristina de Suecia y de los *Umoristi*, y secretario de la Sapienza. Su versatilidad poética le había puesto al servicio de las principales familias romanas, como Colonna o Chigi, para las que componía e improvisaba versos con los que amenizaba sus banquetes o tertulias. Cuando Carpio dejó la embajada para ocupar el virreinato napolitano, le dedicó una serie de poemas laudatorios bajo el título de *Il tempio della Fama*⁴⁸. Entre ellos merece especial mención los dedicados a las siete fuentes que Carpio había mandado construir en Roma para enviar a Madrid; el 3 de febrero, el poeta dedicó a la princesa de Paliano, doña Lorenza de la Cerda, por orden del marqués, siete sonetos alabando esas siete maravillas⁴⁹.

Si la decisión de vincular la versión de la fuente a Bernini y considerarla como la última obra del artista había partido de sus herederos y con ello pretendían difundir su gloria e imagen, lo habrían conseguido. Si, en cambio, había sido decisión del marqués el que se reconociera cómo Bernini le había servido al final de su vida, es evidente que, en ese caso, no habría querido silenciar otras comisiones similares algo que, como veremos, no sucedió. Es el caso de un retrato de Carlos II en bronce que, a pesar de estar directamente relacionado con el fallido modelo del retrato ecuestre de Luis XIV, curiosamente nunca aparece vinculado con el nombre del artista. Estas son las preguntas que me gustaría formular delante de esta singular obra.

Capítulo 4. Un bronce berniniano

Es cuando menos curioso pensar que si Carpio llegó a poseer un magnífico bronce con la representación ecuestre de Carlos II-que es imposible no relacionar con el malogrado retrato de Luis XIV de Bernini- no apareciera nunca atribuido en sus inventarios al artista o, al menos, se indicara cómo había sido sacado de su original⁵⁰.

⁴⁷ GUALDO PRIORATO, G., *Historia della sacra real Maestá di Christina Alessandra, regina di Svetia*, Roma, nella stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1656, p. 284; MORELLI, G., "Sebastiano Baldini" en *Strenna dei Romanisti*, (1978), pp. 262-269.

⁴⁸ BALDINI, S., *Il tempio della Fama aperto alle Glorie dell'Eccellentissimo Signore Don Gasparo de Haro y Guzmán Marchese del Ambasciatore Ordinario, e Straordinario in Roma per la Maesta del re cattolico hoggi degnissimo Vicere di Napoli dedicato all'illustrissimo signore Don Mattheo Ioseph de Roa segretario de memoriali di Sua Eccellenza*, Nápoles, 1684, ff. 53-54.

⁴⁹ *Le sette meraviglie ovvero le sette fontane dell'Eccellentissimo signor don Gasparo d'Haro y Guzman marchese del carpio celebrate con sette soneti dedicate all'Eccellentissima signora la prencipessa di Paliano* en S. Baldini, *Il Tempio della Fama*, ff. 3-5.

⁵⁰ Este mismo silencio sobre la autoría de Bernini, si así fue, presidiría el encargo del famoso diseño para el altar de pórfido, atribuido por algunos autores al *Cavaliere* pero del que, extrañamente, nunca se menciona su nombre. No deja de resultar extraño que, si el marqués había conseguido que Bernini diseñara un magnífico altar en pórfido y piedras duras para su panteón familiar de dominicas de Loeches, que nunca apareciera relacionado con su nombre, si es que participó en él. Véase FERNÁNDEZ-SANTOS, J., "Philipp Schor's Contribution...".

Y es que, si echamos un vistazo a los inventarios del marqués en los que aparece citado observamos cómo, efectivamente, lo hacía sin atribución. Así se describía en 1682:

“Un retratto di bronzo che rappresenta il Re Carlo Secondo delle Spagne: Nostro Signore che Dio guardi à Cavallo, con sotto nobile piedestallo”⁵¹.

El retrato seguía fielmente el modelo francés y se apoyaba en una filacteria con la inscripción: “*Carolus II Hispaniarum et Indiarum rex. An. MDCLXXX aetat suae XIX*”, acorde con el que parece ser el primer diseño para el monumento galo. Gracias a la inscripción conocemos también la fecha en la que se terminó: 1680, justo el año en el que falleció Bernini⁵².

Es evidente que para realizar un bronce es necesario contar con un taller. También que este se podía hacer a partir del modelo de una cera, o incluso de una terracota, como la conservada en la colección Borghese, o incluso a partir de varios dibujos. Más costoso sería dorarlo a fuego, pero eso sí podría estar a la mano del marqués, al igual que el encargo de un soberbio pedestal de piedras duras. De manera que no era precisa la intervención directa del artista que, además, falleció en noviembre de ese mismo año. Pero, entonces, ¿por qué no mencionarlo en el inventario?

La obra se ha prestado a diferentes interpretaciones políticas⁵³. Es evidente que la reproducción y casi podríamos calificar como apropiación de esta efigie-icóno real galo por parte del embajador español –teniendo en cuenta el conflicto político-diplomático-artístico-que mantenía con la Corona francesa, se prestaba a una fácil y casi obligada interpretación política.

Es evidente que el bronce era un trasunto del magnífico, pero fallido, retrato ecuestre de Luis XIV, al que hacían referencia las biografías de Bernini y que había sido rechazado por el rey. Aunque en 1673 el monumento parecía prácticamente terminado, a pesar de las continuas reclamaciones a Francia, las reiteradas críticas que recibió por parte de la hizo que todavía en 1685 permaneciera en los talleres anexos a San Pedro. De hecho, sabemos que el propio Carpio, entonces desde Nápoles, había intentado hacerse con él⁵⁴. Finalmente acabó convertido en un Marco Curcio por Girardon y colocado en los jardines de Versalles⁵⁵.

⁵¹ Roma1682, f. 163r. CACCIOTTI, B., “La Collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid” en *Bollettino d'arte*, nº 86-87, junio-octubre, (1994), pp. 133-196; véase p. 189.

⁵² MONTANARI, T., “Da Luigi XIV a Carlo II. Metamorfosi dell'ultimo capolavoro di Gian Lorenzo Bernini” en J. L. Colomer (coord.), *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII, actas encuentro Casa de Velázquez, Madrid, mayo 2001*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2003, pp. 403-414; véase p. 407.

⁵³ El detalle de la filacteria se ha relacionado con las medallas realizadas por Antonio Travani en los años ochenta de la estatua del rey francés por comisión papal, y con el dibujo anónimo conservado en el Wallraf-Richartz-Museum de Colonia, en el que se repite la idea de la filacteria con inscripción, en vez del uso del motivo de la roca que conocemos en el mármol definitivo. MONTANARI, T., “Da Luigi XIV a Carlo II...”, p. 408.

⁵⁴ DEL PESCO, D., “Il vicerè del Carpio ...”, p. 318.

⁵⁵ Véase BERGER, R. W., “Bernini's Louis XIV equestrian: a closer examination of its fortunes at Versailles” en *The Art Bulletin*, LXIII, (1981), pp. 232-248.

De nuevo, en este contexto, y en medio de las críticas contemporáneas que Bernini estaba recibiendo por la cúpula de San Pedro, era necesario acometer una campaña de recuperación de su imagen frente a este descrédito. Es entonces cuando fechamos la decisión de escribir lo que casi podría interpretarse como una autobiografía apologética en la que este episodio del caballo cobraría especial relevancia.

Es evidente que si, ante el sonado y conocido rechazo del retrato por parte del monarca galo, Carpio conseguía apropiarse y arrebatarse ese icono berniniano a la corona francesa, esto se podría interpretar como una especie de “victoria”, tanto desde el punto de vista representativo, como artístico. Si el rey francés no había sabido apreciar el genio de Bernini no iba a ocurrir lo mismo con el representante de la Corona española.

Tampoco hay que olvidar otros encargos similares de retratos ecuestres del rey que, en la mayoría de los casos, se convertían en regalos para su majestad. El reciente enlace en noviembre de 1679 con María Luisa de Orleans podría ser más que motivo suficiente para justificar este encargo por parte del embajador. Sin embargo, parece ser que esta no fue la intención, al menos, no el destino final de la obra. Tal vez, debido a que, a la muerte de don Juan José en septiembre de ese mismo año y el nombramiento del VIII duque de Medinaceli, don Juan Francisco de la Cerda, como primer ministro, se habría esfumado el deseo de Carpio de regresar a la Corte. Su nombramiento para ocupar el virreinato napolitano hizo que la obra fuera una de las que iba a permanecer en su colección. De hecho, no se enviaría a Madrid hasta enero de 1687 desde Nápoles y podemos, por tanto, considerarla como una de sus obras más apreciadas que le acompañaron durante todo el virreinato. Curiosamente, tampoco tenemos noticias del bronce mientras se encontraba en el palacio real. Cuando se envió en el bajel inglés Lagoun Merchant a Madrid aparecía inventariado de nuevo sin hacer ninguna alusión a su matriz berniniana:

“Nº 20. La estatua de bronce sobredorado del Rey Carlos 2º á cavallo con su Piedestal”⁵⁶.

Y tampoco lo hacía cuando se redactó el inventario de los bienes que habían quedado de las colecciones en Madrid a la muerte del marqués del Carpio en 1689, con la asistencia del escultor Francesco Filippini encargado de las tasaciones. Entonces se describía de la siguiente manera:

“Mas una efixie del Rey nro Señor Carlos Segundo a cavallo de bronce dorado, con peana de diferentes piedras embutida de pórfido con las armas reales y la peana con sus molduras de bronce dorando tassado en onze mil reales”⁵⁷

Significativamente, en el riquísimo pedestal de pórfido figuraban unos escudos reales.

⁵⁶ Escorial.

⁵⁷ AHPM, prot. 9819, f. 978v.

La obra fue tasada en once mil reales, una de las más elevadas, si tenemos en cuenta el resto. Curiosamente, le seguía, valorada en ocho mil reales “Una estatua de bronce de una bara de alito de David sacada de por el original del Cavallero Bernini”⁵⁸. Es significativo observar cómo esta sí había sido seleccionada por el rey como pago de parte de las deudas históricas que los Carpio tenían con la Corona por el pago del derecho de media annata. Además, se eligieron cuatro morillos de bronce, tasados en 22000 reales, el famoso perro Rosetto de jaspe diaspro –mármol rojo-, numerosas jarras de pórvido y bufetes de mármol de San Pablo. Curiosamente, del retrato ecuestre no se decía nada⁵⁹.

No volvemos a tener noticia del bronce hasta que en 1694 el Consejo de Hacienda decide elevar una consulta al rey sobre el cobro de la deuda. Entonces, entre los bienes que habían quedado a la muerte del marqués en Madrid, se seleccionaron cincuenta y siete pinturas y el citado bronce. A finales de 1699 el Consejo de Hacienda accedía a la oferta que le hacía el III duque de Tursi, Giovanni Andrea Doria del Carretto, a través de su agente⁶⁰. Entonces, el retrato ecuestre que seguía sin aparecer vinculado a Bernini, salió de Madrid.

El hecho de que la obra nunca apareciera asociada a la figura de Bernini puede parecer, cuando menos, inquietante. El estudio directo permite apreciar cómo las partes más torpes en su factura son aquellas que, en caso de partir de un modelo de cera o terracota, podrían haberse fracturado. Me refiero a las patas delanteras del caballo o al brazo extendido con la bengala, desproporcionado y de ejecución menos afortunada, lo mismo que la muñeca o la mano en la que llama la atención la ejecución de las uñas, impropia de un maestro. Esto nos hace pensar que el bronce pudiera haber sido ejecutado a partir del modelo de terracota, conservado en el estudio a la muerte del artista, y, tal vez, con las patas o brazo mutiladas. A partir de ese modelo, uno de los seguidores del taller ejecutaría las partes dañadas y el rostro del, esta vez, monarca español, Carlos II⁶¹.

En cualquier caso, la obra no deja de ser interesante para conocer y documentar el estado de un posible primer proyecto: el caballo apoyado sobre una filacteria, antes de ser transformado en una roca. Así aparece en las medallas elaboradas por Travani y en el dibujo del reverso conservado en Colonia.

La tercera obra de Bernini en la colección de Carpio que consideramos emblemática, y a la que ya me he referido, es el *David Borghese* que, como hubiera ocurrido con la fontana Navona, o con el retrato ecuestre de Luis XIV, era una de las obras a las que se prestaba espe-

⁵⁸ AHPM, prot. 9819

⁵⁹ “Más me hago cargo de ocho mil reales que valen 2720 maravedíes por los reales en que se vendió a Su Magestad una estatua de bronce de David, sacada por el original del caballero Bernino tasada por dicho Felipon en dicha cantidad”. AHPM, prot. 9893, fol. 292v.

⁶⁰ FERNÁNDEZ-SANTOS, J., “Un lote de pinturas de la colección del marqués del Carpio adjudicadas al duque de Tursi” en *Reales Sitios*, 155, (2003), pp. 42-57.

⁶¹ En cambio, para otros autores, la obra sería autógrafa de Bernini. MONTANARI, T., “Da Luigi XIV a Carlo II...”, p. 408.

cial atención en la biografía de Baldinucci y en la que se identificaba el rostro de David con el del propio Bernini⁶². Desconocemos la procedencia del bronce que fue considerada como una de las mejores obras de la colección de Carpio y fue seleccionada por el rey.

Capítulo 5. De las pinturas de Bernini

Entramos ahora en el que he creído reconocer como el segundo bloque de obras de Bernini en las colecciones del marqués. Se trata de obras que, muy probablemente, ingresaron en la colección de Carpio a la muerte del artista y que hacían que la relación con este se produjera a través de sus herederos.

Entre ellas, encontramos dos pinturas. Que Bernini se consideraba escultor y no pintor lo sabemos gracias a sus propios testimonios⁶³. Pero que también se dedicó a la pintura, aunque fuera una actividad privada lo demuestran, tanto los testimonios y las fuentes documentales, como las propias obras.

La primera se inventariaba como el retrato de un joven con diferentes dibujos en la mano, de aproximadamente 3 y 2 palmos y con marco dorado⁶⁴. La pintura se tasó en ochenta reales, una cantidad realmente baja si tenemos en cuenta la tasación de otras obras de grandes maestros de la colección. También debemos valorar el lugar en el que se exponía dentro de las salas del palacio de la embajada, así como los cuadros que le acompañaban. De hecho, colgaba en la última habitación del apartamento noble del palacio, junto con otros cuadros cuyas tasaciones oscilaban entre los 10 y los 600 reales.

En cuanto al asunto representado, el hecho de que pudiera tratarse del retrato de un artista, o incluso de un discípulo del taller, hace pensar que la obra fuera un estudio que aún no ha sido identificado. Lo que sí sabemos es que fue una de las obras que acompañaría al marqués a Nápoles y que es posible que se dispersara a su muerte.

⁶² BALDINUCCI, F., *Vita del Cavalier Gio Lorenzo Bernino...*, p. 8: "Onde meraviglia non è, che lo stesso Porporato [cardenal Scipione Borghese] di súbito gli ordinasse una statua d'un David, di non menor grandezza della prima. In quest'opea egli superò di gran lunga se stesso, e condussela in spazio di settimesi, e noj più, mercè che egli fin da quella tenera età, come egli era pos solito dire, divorava il marmo, e non dava mai colpo a voto [...] La bellissima faccia di questa figura, che egli ritrasse dal proprio volto suo".

⁶³ Así lo recoge el propio Baldinucci en la biografía del artista: "Conobbe egli fin dal principio che il suo forte era la scultura, onde quantunque egli al dipingere si sentisse molto inclinato, con tutto ciò non vi si volle fermare del tutto, e'l suo dipigere potiamo dire che fusse per mero divertimento. Fece egli perciò sì gran progressi in quell'arte che si vedono di sua mano, oltre a quegli che sono in pubblico, sopra 150 quadri, molti de'quali sono posseduti all'eccellentissime case Barberina e Chigi, e da quella de'suoi figliuoli, ed un bellissimo e vivo ritratto di sua persona si conserva nella tanto rinomata stanza de'ritratti di proprie mani de'gran maestri nel palazzo del serenissimo granduca". BALDINUCCI, F., *Vita del Cavalier Gio Lorenzo Bernino...*, p. 67.

⁶⁴ Véase nota 17.

La segunda pintura, el retrato de un joven desbarbado, fue presentada al marqués por Monseñor Bernini -Pier Filippo Bernini-, lo que nos indica que el episodio se produjo a la muerte del artista.

Al igual que la anterior, se trataba de lo que el propio Bernini conocía como “estudios”, obras sin acabar, algunas realizadas, como en este caso, en papel, y que ejecutó sobre todo durante el pontificado de Urbano VIII (1623-1644).

Puesto que la obra aparecía ya entre las colecciones de Carpio en 1682 y fue entregada a la muerte del artista, debería aparecer en el inventario de 1681 y no mencionarse en el que se fechó veinticinco años más tarde. Efectivamente, en el inventario redactado en 1706 solo faltaba una pintura, en concreto, “un quadretto con una testa, ed è il ritratto del signor Domenico Bernino”. Es posible que se tratara del retrato, no del hijo menor del artista, sino de uno de sus hermanos pequeños (1618-1656), que tendría en torno a veinte años cuando lo pintó Bernini hacia 1635-1638. La identidad del retratado coincidiría con la efigie de la obra con la que se ha querido identificar, y que hoy se conserva en una colección privada⁶⁵.

La obra acompañó al futuro virrey a Nápoles y, a su muerte, fue una de las que se entregaron como parte del pago de las deudas que el marqués tenía con la compañía de banqueros florentinos Del Rosso y Gondi en 1692⁶⁶.

También, curiosamente, en la colección de Cristina de Suecia encontramos inventariadas dos pinturas atribuidas a Bernini. Por la descripción interpretamos que, al igual que ocurría con las de Carpio, no se realizaron ex profeso para la reina y parece tratarse de estudios:

“Un quadro di una figura di giovane col petto e braccio manco ignudo, in atto di leggere un libro, fatto per un San Giovanni Evangelista, mano del Bernini; in tela in piedi, alto palmi tre e laro palmi due.

Un altro quadro di una testa di un frate col cappuccio al petto, abbozzato non finito di mano del cavalier Bernino, in tela in piedi, con cornice intagliata, parte noche e parte d'oro alla romana, alto palmi uno e due terzi, largo palmo et uno e un terzo”⁶⁷.

Es posible que hubieran sido donaciones del artista. De hecho, Cristina era de las pocas personas dignas de recibir sus regalos, junto con los pontífices, lo que aumentaba su

⁶⁵ Tomaso Montanari ha identificado esta obra procedente de las colecciones del marqués del Carpio como una de las recientes contribuciones al catálogo pictórico de Bernini. MONTANARI, T., *Bernini pittore...*, p. 114.

⁶⁶ Véase FRUTOS, L., “Noticias sobre la historia de una dispersión: el Altar de pórfito del VII marqués del Carpio y un lote de pinturas”, en *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004*, Electa, Nápoles, 2004, pp. 60-84.

⁶⁷ MONTANARI, T., “Bernini e Cristina di Svezia...”, p. 367.

valor⁶⁸. En cualquier caso, la reina era reacia a admitir presentes de Bernini, puesto que era consciente de que nunca los podría corresponder ni lograría compensar el valor de sus obras. Es lo que ocurrió con el busto de *El Salvador* que Cristina “elesse più tosto rifiutarlo che, co-ll’impossibilità di contraccambiarne il valore, degenerare dalla sua regia beneficenza”⁶⁹. Finalmente, tuvo que acceder a tenerlo al ser dejado como donación testamentaria por el artista.

Lo cierto es que ambas pinturas –el retrato de artista o el del joven imberbe– nos dan la clave para pensar en la existencia de un contacto directo del marqués con los hijos de Bernini y cuando no, de un acceso directo a su taller. Eso mismo pensamos si echamos un vistazo al resto de obras que encontramos en su colección, como las citadas terracotas con marco dorado.

De hecho, en el inventario de bienes redactado a la muerte de Bernini se mencionaba la presencia de restos de terracotas⁷⁰. Es más que posible –de hecho, Domenico Bernini narra la visita de Carpio al taller del artista– que, a la muerte del *Cavaliere*, el marqués lo visitara e intentara hacerse con alguna obra, como las citadas cerámicas.

Además, ese episodio biografiado por Domenico nos ilustra la entrada de una nueva obra de Bernini en las colecciones del marqués. Se trata de un autorretrato que el artista debió ejecutar poco antes de morir y que el propio Carpio solicitó a Domenico durante la visita al estudio. Así lo narraba en la biografía dedicada a su padre:

“& il suo Ritratto in lapis, che fece poco avanti la sua morte di propria mano, mandato in dono a Carlo Secondo rè delle Spagne dal marchese del Carpio, suo Ambasciadore in Roma, che vedutolo in casa de’ figliuoli del Cavaliere se ne invaghì in modo, che richeselo, & ottenelo per le mano di queglii stesso, che scrive queste cose”⁷¹.

De este episodio nos interesa sobre todo destacar la alusión que se hace al destino de la obra como regalo para el rey Carlos II. Es posible que así fuera, puesto que en el inventario de Carpio redactado en 1682, no lo localizamos. Pero, más allá de que se trate de un nuevo capítulo del regalo de una obra berniniana al monarca, me interesa sobre todo, la intencionalidad que puede tener Domenico al incluir esta referencia en la biografía de su padre.

⁶⁸ En el diario de Chatelou [30 septiembre] señalaba cómo, “[...] me dijo que todos los años, en Roma, hacía tres dibujos: uno para el papa, otro para la reina de Suecia y el tercero para el cardenal Chigi; que se los daba el mismo día”. Chatelou, p. 191; citado por MONTANARI, T., “Bernini e Cristina di Svezia...”, p. 366.

⁶⁹ BERNINI, D., *Vita del Cavalier Gio Lorenzo Bernino...*, p. 167.

⁷⁰ “Nel detto studio vi erano alcune teste di gesso et, altre parti humane con alcuni modelli di creta mezzi rotti, quali tutti per essere stati trasportati in Guardarobba si sono rotti e spezzati e non vi sono più, e qualche portione ne fu donata al Sig. Giulio Cardare (Giulio Cartari) allievo del sig. Cav. ” per esser cose di poco rilievo”. ACIDINI, L., BORSI, F., QUINTERO, C. (eds.), *Gian Lorenzo Bernini: il testamento, la casa, la raccolta dei beni*, Alinea, Florencia, 1981, p. 107

⁷¹ BERNINI, D., *Vita del Cavalier Gio Lorenzo Bernino...*, p. 28.

De hecho, creo que podríamos interpretarlo como una inversión consciente en la recuperación y reconocimiento del artista, al convertirse en objeto preciado por un monarca. No podemos volver a dejar de relacionar este episodio con la existencia de una obra similar, un dibujo autorretrato de Bernini, en las colecciones de la reina Cristina de Suecia. Se trataba de un “*ritratto del cavalier Bernini in disegno a pastello, in carta alta palmi uno e due terzi, con cornice di pero*” que, al aparecer descrito de manera autónoma, a diferencia de otros de la colección de la reina, estuviera expuesto. Se ha querido identificar con el conservado al British Museum, pero sin prueba alguna⁷².

En el caso de Carpio, entre los autorretratos de Bernini en papel, sobre todo, aquellos que pueden fecharse en los últimos años de vida, existe uno conservado en Windsor Castel que se ha querido identificar con como el realizado para celebrar su 78 aniversario y que, tal vez, podamos identificar con este⁷³.

Si al entregar el autorretrato de Bernini al embajador español para que lo presentara como un regalo al monarca español, Pier Filippo estaba invirtiendo conscientemente en la recuperación de la imagen de la obra de su padre, al vincularla a las colecciones del rey, tampoco sería gratuita la decisión de entregar también al marqués un volumen de la biografía que Baldinucci había escrito sobre su padre.

De sobra era conocida la biblioteca del embajador, no solo porque su núcleo inicial procedía de la heredada por el conde duque, sino porque, además, durante su estancia en Italia se preocupó mucho por aumentarla, con una importante presencia de tratados artísticos⁷⁴.

En la dedicatoria del libro Pier Filippo alude a la estima que Bernini profesaba hacia Carpio. Es evidente que esto demostraría que se conocieron pero, también, habría que pensar que su hijo se aseguraba así que la imagen gloriosa de su padre ocuparía un lugar en una de las bibliotecas más importantes del momento:

“Monsig.r Bernino lo manda all ecc.mo Sig.re Marchese del/Carpio Ambd.re di Spagna in segno delle obligationi/che gli professa per la memoria che conserva dal Cav.ro suo Pr.e, quale era stimatore della virtù di S.E.”⁷⁵

⁷² CANESTRO CHIOVENDA, B., “Ancora del Bernini, del Gaulli e dell Regina Cristina” en *Commentari*, XVII, 1966, pp. 223-236; vid. pp. 231-232. Citado por MONTANARI, T., “Bernini e Cristina di Svezia...”, p. 367.

⁷³ Royal Collection, inv. 5539. SUTERLAND-HARRIS, A., “I disegni di ritratto i Gian Lorenzo Bernini” en MONTANARI, T., *Bernini pittore*, Silvana, Milán, 2007, pp. 174-195; vid. pp. 194-195.

⁷⁴ Sobre el afán bibliófilo y coleccionista del marqués del Carpio véase F. Vidales, “La biblioteca del VII marqués del Carpio, embajador de Carlos II en Roma, durante sus años en Italia (1677-1687)” en BRAVO LOZANO, C., y R. QUIRÓS ROSADO, R., (eds.), *En tierras de confluencia. Italia y la Monarquía de España, siglos XVI-XVIII*, Valencia, Albatros Ediciones, 2013, pp. 213-226.

⁷⁵ El volumen fue publicado en SANTIAGO PÁEZ, E., (coord.), *La Real Biblioteca Pública (1711-1760). De Felipe V a Fernando VI*, catálogo exposición Biblioteca Nacional, Madrid, 2004, A6, p. 512.

Conclusiones. Preguntas a la historia

Comencé este ensayo haciéndome preguntas sobre el grado en el que creo que se debían interpretar las relaciones de Bernini con el VII marqués del Carpio. Me pareció que la mejor manera para poder valorarlo en su justa medida era compararlo con la que se consideraba había sido una de las últimas protectoras del artista: la reina Cristina de Suecia. Sin embargo, creo que uno de los elementos fundamentales para poder entender el grado e importancia en la que se produjo esa relación y que, sin embargo, ha sido algo descuidado, es tener en cuenta las circunstancias personales del artista.

Por esos años, el gran *capolavoro* de Bernini era asegurarse que, el tiempo, finalmente desvelara la verdad y acabara concediéndole el lugar que legítimamente debía ocupar en la historia.

En este contexto marcado por las circunstancias biográficas del *Cavaliere*, ya enfermo, y por los intereses de sus hijos por recuperar la credibilidad de la vida y obra de su padre, es evidente que Carpio acudiría a los servicios de su taller. En él es fundamental la figura de Filippo Schor, que vemos que atiende todas las necesidades representativas del marqués, como la de Fischer von Erlach, del que he podido documentar dos esculturas para el embajador, ambos acompañan después a Carpio a Nápoles. Pero también encontramos otros artistas en la órbita de Bernini que contribuyen a difundir ese lenguaje berniniano en el ámbito del marqués: Cavallino, Capotio, pero también Ercole Ferrata o Lorenzo Ottoni.

Tampoco creo que debamos obviar la importancia que tuvo la relación directa de Carpio con los herederos del artista, empezando por su primogénito, Pier Filippo.

En uno y otro caso, si ambos buscaban conseguir asegurar un digno lugar para Bernini en el Templo de la Fama, sí lo consiguieron. De hecho, durante los años que Carpio pasó hasta su muerte en Nápoles en noviembre de 1687 sería uno de los grandes difusores del lenguaje berniniano.

GLI ARGENTIERI MEMINGHER TRA SICILIA E SPAGNA

Maria Concetta Di Natale

La famiglia degli argentieri Memingher, di origini nordiche, dopo un passaggio a Napoli, documentato dalla dizione *neapolitanus* riferita a Paolo, da considerare il capostipite, in un atto del 1663 che lo vede tuttavia già attivo in Sicilia, si stabilisce definitivamente a Palermo dal 1660, inserendosi nella maestranza degli orafi e argentieri della città¹. Paolo è, peraltro, definito *tudiscus* in un documento del 1664². È possibile ipotizzare che provenisse dalla città sveva della Germania Memmingen e avesse fatto parte di quel flusso migratorio verso Napoli spinto anche dalle guerre di religione. Nei documenti è dato ritrovare dizioni diverse, variamente storpiate dall'originario Memingher, cioè Meimingher, Mancingher, Memingheri, Mamingari, Meringari, Miningaro, Merria, Millari, Ateimingari³. È possibile che Paolo Memingher si rifugiasse in Sicilia per scampare alla peste che colpì Napoli nel 1656 e che li avesse potuto conoscere le incisioni dei disegni di argenterie e modelli per suppellettili sacre e profane dell'orafo Orazio Scoppa⁴, protagonista dell'argenteria napoletana della prima metà del Seicento, opere fondamentali per la divulgazione di tali esempi in quel periodo. Non è casuale, peraltro, che nel 1651 l'arcivescovo di Palermo, Martino y Leon Cardenas, cui si deve la ristrutturazione barocca del Duomo di Pozzuoli, commissionava al Fanzago, il ciborio in lapislazzuli e bronzo della Cattedrale siciliana che veniva benedetto solo nel 1658, quando l'alto prelato spagnolo era già morto. La custodia monumentale veniva realizzata su disegno dello stesso Fanzago già per la cappella del SS. Crocifisso, prima dei rovinosi rifacimenti subiti dal Duomo di Palermo, quasi scenografico sfondo ai monumenti funebri normanni e svevi allora ancora nel transetto destro della Cattedrale, come si può vedere da un disegno custodito a Madrid⁵. È possibile che tra i maestri napoletani voluti dal Fanzago fosse anche Paolo Memingher, che potrebbe avere avuto parte nella realizzazione del monumentale tabernacolo.

¹ Cfr. M.C. Di Natale, *Andrea e gli argentieri Memingher in Sicilia*, in "Storia dell'Arte", 146-148, 2017, nuova serie, nn. 46-48, pp. 115-138, che riporta la precedente bibliografia.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. C. Catello, in *Argenti*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, Catalogo della Mostra (Napoli Museo di Capodimonte 24 Ottobre 1984, Museo Pignatelli 6 Dicembre 1984, 14 aprile 1985), II, Napoli, 1984, p. 307.

⁵ Cfr. *Teatro geografico y moderno del Reyno de Sicilia*, Madrid, Archivio del Ministero degli affari esteri, riprodotto in Consolo-De Seta, *Sicilia Teatro del mondo*, Torino 1990, p. 252, tav. 49.

Il più importante argentiere della famiglia fu Andrea, figlio di Paolo, che dovette la sua fama anche alla concomitanza di essere un padre Gesuita “fratello argintero” e, pertanto, privilegiato da quella importante committenza. Da una commissione per una statua d’argento di Santa Oliva del 1671 da fare per il Collegio dei Gesuiti di Palermo, “con sua diadema d’argento o’ di ramo d’orata”, si rileva che Paolo e Andrea Memingher lavorassero anche il rame dorato, equivalente per la Sicilia al bronzo⁶. Andrea, attivo dal 1670 al 1738, anno di morte, ricoprì più volte la carica di console degli orafi della maestranza palermitana, che veniva solitamente affidata ad un argentiere⁷. Andrea lavorava anche con Pietro Memingher già attivo nel 1677, al quale è stato dubitativamente riferito il marchio “P. M” rilevato da Cruz Valdovinos su una pisside portatile e due ampolline, a forma di anfore, con manico decorato e beccuccio appuntito, in argento, argento dorato e gemme policrome, parte di un raffinato servizio d’altare di San Lorenzo de El Escorial, che recano pure il marchio di Palermo e la data 1689⁸. Non risulterebbe peraltro casuale la presenza di opere degli argentieri Memingher in Spagna, poiché committenze di viceré, come il Duca di Úceda, e spagnole si incontrano pure nell’attività di Andrea⁹. Probabilmente è da riferire ad Andrea Memingher, poiché riporta il marchio con una “A*”, seguita possibilmente da una “M” non chiaramente leggibile, il calice del Convento de la Encarnacion di Siviglia¹⁰, commissionato dall’arcivescovo Jaime Palafox y Cardona, che aveva già ricoperto la stessa carica a Palermo dal 1677 al 1684, alto prelato spagnolo che si era significativamente rivolto all’argentiere Antonino Lo Castro, che non a caso aveva più volte lavorato insieme ad Andrea Memingher¹¹, per la realizzazione dell’im-

⁶ M.C. Di Natale, *Andrea e gli argentieri...*, in “Storia dell’Arte”, 146-148, 2017, nuova serie, nn. 46-48, pp. 115-138.

⁷ *Ibidem*. Cfr. pure S. Barraja, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, saggio introduttivo di M.C. Di Natale, Milano 1998, II ed. 2010.

⁸ J.M. Cruz Valdovinos, *Plateria Europea en Espana 1300-1700*, Madrid 1997, p. 24. Cfr. pure J.M. Cruz Yabar, *Custodiar el retablo de la Sagrada Forma de El Escorial. Circunstancias y etapas de su patrocinio, artífices y programa iconografico*, in “Boletín Museo e Instituto Camon Aznar”, 114, 2015, p. 116.

⁹ M.C. Di Natale, *Andrea e gli argentieri...*, in “Storia dell’Arte”, 146-148, 2017, nuova serie, nn. 46-48, pp. 115-138.

¹⁰ M.J. Sans Serrano, *Escultura y Orfebrería panormitana en Sevilla*, in “Archivio Hispalense studio Arte”, 1982, p.82; J.M. Palomero Paramo, *La plateria en la Catedral de Sevilla*, Sevilla 1986; M.J. Sans Serrano, *Oreficeria italiana en Sevilla (1)*, in “Laboratorio de Arte”, 1994, p. 103; G. Lo Cicero, *Collezionismo e committenza di opere d’arte decorative siciliane in Spagna tra XVII e XVIII secolo*, tesi di Dottorato di ricerca in Architettura, Arti e Pianificazione, Indirizzo Arti, Dipartimento d’Architettura, Università degli Studi di Palermo, ciclo XXIX, a.a. 2016.2017, tutor M.C. Di Natale; M.C. Di Natale, *Andrea e gli argentieri...*, in “Storia dell’Arte”, 146-148, 2017, nuova serie, nn. 46-48, pp. 115-138.

¹¹ M.C. Di Natale, *Andrea e gli argentieri...*, in “Storia dell’Arte”, 146-148, 2017, nuova serie, nn. 46-48, pp. 115-138.

portante reliquiario a busto di Santa Rosalia del 1683, pure custodito a Siviglia¹². S'incontrano insieme Andrea Memingher e Antonino Lo Castro nel 1676 per la realizzazione di un paliotto, andato perduto, per la Compagnia di Santa Maria della Consolazione sotto il titolo della Pace di Palermo, e ancora per un importante lavoro, definibile tale per l'alto compenso (complessive onze 558.2.10) nel 1676 da parte di Fra Don Giovanni Terasiane (?) "Miles Sacrae Religio Hierosolimitane"¹³.

Andrea Memingher passava dalla prestigiosa collaborazione con il sacerdote architetto del Senato palermitano Paolo Amato a quella, altrettanto importante, con l'architetto padre crocifero Giacomo Amato, esponente dell'altro ordine religioso per cui tanto lavoro pure l'argentiere gesuita¹⁴. Nell'attività di Andrea insieme a Giacomo Amato si inserisce il Reliquiario di Santa Rosalia del santuario di Monte Pellegrino (fig. 1), dono del Duca di Uceda, il cui disegno, custodito presso la Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, reca la seguente iscrizione: "Disegno fatto d'argento per una reliquia di S. Rosalia del Sig(nor) D(on) Vinc(enzo) Cipulla designata dal Sig(nor) Ant(onio) Grano et il modello fatto dal Sig(nor) Giacomo Serpotta" (fig. 2). Vincenzo Abbate individua nell'opera il marchio del console Michele Timpanaro che ricoprì la carica negli anni 1692-1693 e le iniziali dell'argentiere "A.M", attribuendola ad Andrea Mamingari (Memingher), "subentrato, all'atto dell'esecuzione, a quel Vincenzo Cipulla previsto da Amato nel suo progetto"¹⁵. Il recente restauro del prestigioso reliquiario ha consentito la chiara visione sulla base del marchio dell'argentiere "A*M", restituendo una puntuale lettura dell'asterisco che divide le iniziali del nome e del cognome, segno distintivo ormai riconosciuto del nostro argentiere, diverso dal puntino, a conferma che si tratta di opera di Andrea Memingher, emergente come suo massimo capolavoro tra

¹² C. Lopez, *Exposicion Valdès Leal orfebreria en Sevilla*, Catalogo della Mostra (Siviglia 1922) Siviglia 1923; M.J. Sans Serrano, *Escultura y Orfebreria ...*, in "Archivio Hispalense studio Arte", 1982, pp. 79-81; J.M. Palomero Paramo, *La plateria en la Catedral...*, 1986; M.J. Sans Serrano, *Oreficeria italiana...* (1), in "Laboratorio de Arte", 1994, pp. 101-103, intuisce la presenza della lettera "M" insieme alla "A" nel calice del 1684 e scioglie l'iscrizione del reliquiario a busto di Santa Rosalia: *Antoninus. Lo. Ca(stro) (Pa)normi (tanus) A.L.C.Fecit An. Do. MDCLXXXIII*; J.M. Valdovinos, *Opere conservate e documenti sull'argenteria e i coralli siciliani in Spagna*, in *Storia critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del Convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina, a cura di M.C. Di Natale, (Palermo-Erice), Caltanissetta 2007, p. 164; M.C. Di Natale, *Serpotta e le arti decorative*, in *Serpotta e il suo tempo*, catalogo della Mostra a cura di V. Abbate, (Palermo Oratorio dei Bianchi 23 giugno- 1 ottobre 2017), Cinisello Balsamo (MI) 2017, pp. 74-85.

¹³ M.C. Di Natale, *Andrea e gli argentieri...*, in "Storia dell'Arte", 146-148, 2017, nuova serie, nn. 46-48, pp. 115-138.

¹⁴ *Ibidem*. Cfr. pure M.C. Di Natale, *I disegni di opere d'arte decorativa di Giacomo Amato per i Monasteri di Palermo*, in *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia barocca*, a cura di S. De Cavi, Roma 2017, pp. 36-56.

¹⁵ V. Abbate, *Da Uzeda a Veraguas, tra Messina e Palermo: il contesto, le scelte collezionistiche, il mecenatismo artistico*, in *Giacomo Amato...*, 2017, p. 100 e *Idem, La città di Amato, Aquila e Serpotta: corallità delle arti e dinamiche di gruppo*, in *Serpotta...*, 2017, pp. 278-279, nn. 57 a, b.

quelle esistenti e fino ad ora individuate¹⁶. Il reliquiario si impone per la raffinatezza della realizzazione plastica dell'angelo-putto e del drago-peste sconfitto da Santa Rosalia che aveva liberato Palermo dall'epidemia. Andrea Meminger si inserisce così pienamente nella cerchia degli artisti più rappresentativi della città di Palermo della fine del Seicento, collaborando non solo con gli architetti più in auge nel periodo, già ricordati, Paolo e Giacomo Amato, ma anche con Giacomo Serpotta, grande specialista dello stucco siciliano e con il famoso pittore Antonio Grano ad essi legato. L'artista rientra per altro così anche nella raffinata committenza del viceré Duca di Uceda, di cui Pietro Aquila, Giacomo Amato, Antonino Grano e Giacomo Serpotta furono artisti prediletti. È il momento storico in cui si coordinano opere di ogni settore artistico "con una modalità di compartecipazione del lavoro progettuale che non aveva precedenti in Sicilia e che rispondeva perfettamente all'estetica dell'unità delle arti", come nota Marco Rosario Nobile¹⁷. In Sicilia, peraltro, le arti decorative emergono con una esplosione qualitativa e quantitativa che dà loro un "ruolo protagonista" che, come nota Maurizio Calvesi, sul versante della decorazione "si ricollegano poi alla storia dell'architettura, e in particolare di un'architettura come quella siciliana che ha in comune con tutta l'area dell'Italia meridionale e con le altre civiltà mediterranee la preminente funzione dell'ornamento"¹⁸.

Se l'ipotesi di un rapporto tra Fanzago e Paolo Meminger per il tabernacolo della Cattedrale di Palermo avrebbe potuto vedere il capostipite della famiglia già nell'attività di bronzista, che, peraltro, come ricordato, è già documentata nel 1671 insieme al figlio, così la commissione per l'altare baldacchino degli anni 1693-1694 della cappella di San Fausto di Mejorada del Campo (Madrid) conferma che anche Andrea fosse abile nella lavorazione del rame dorato. Una prima commissione in Sicilia a Giacomo Amato da parte di Don Pedro Cayetano Fernandez del Campo, secondo marchese di Mejorada, non vide conclusione, ma è testimoniata ancora dall'esistenza dei relativi disegni progettuali dell'architetto crocifero, recanti le seguenti iscrizioni, uno: "Disegno in alzata d'una facciata dell'Altare di S. Fausto con suo Santuario et ornam(en)ti disegnati dal Sig(no)r D(on) Pietro dell'Aquila et Archit(ettur)a di Giacomo Amato anno 1692" (fig. 3) e l'altro "Disegno in alzata di una Facciata dell'Altare di S. Fausto con suo Santuario. Con suoi Ornamenti, Architettura di Giac(om)o Amato Paler(mita)no" (fig. 4)¹⁹, che risultano sostanzialmente diversi dalla realizzazione finale dell'opera. A questa ipotesi progettuale non realizzata fece, infatti, seguito un'altra commissione coordinata da "Joseph Diamante arquitecto y pintor que se ha obligado (...) asser suprintendente

¹⁶ M.C. Di Natale, *Andrea e gli argentieri...*, in "Storia dell'Arte", 146-148, 2017, nuova serie, nn. 46-48, pp. 115-138.

¹⁷ M.R. Nobile, *Giacomo Serpotta e Giacomo Amato: una problematica collaborazione*, in *Serpotta...*, 2017, pp. 56-63.

¹⁸ M. Calvesi, *Premessa*, in M.C. Di Natale, *Un codice francescano del Quattrocento e la miniatura in Sicilia*, Quaderni dell'Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia, n. 1, Palermo 1985, p. 7.

¹⁹ S. De Cavi, *Criterio di schedatura dei disegni*, Disegni, vol. V/inv. 15757/dis. 35, foto 079 recto e 080 verso e vol. V/inv. 15757/dis. 36, foto 081 recto e 082 verso, in *Giacomo Amato...*, 2017, p. 384, con precedente bibliografia.

de tota la obra del tabernaculo che en dicha ciudad de Palermo se ha de excutar” da parte degli argentieri Giovanni Antonio Gelardi (Gelardo), Gaetano Signorello e Andrea Ateimigari, come riporta la Estella²⁰, cioè il nostro Memingher al quale Abbate riferisce proprio le decorazioni in bronzo dell’altare, come le arpie alate di diretta derivazione dai disegni proprio di Giacomo Amato, sia pure non titolare del progetto²¹. L’architetto Giuseppe Diamante²², che solo doveva coordinare l’operazione su disegni inviati dalla Spagna, era allievo di Angelo Italia e vicino proprio ai Gesuiti del cui ordine faceva parte Andrea Memingher. Il disegno per base di tavolo con figure mitologiche del 1696 di Giacomo Amato e Antonino Grano di Palazzo Abatellis²³ (fig. 5), rinvia non solo alla figura di arpia dell’opera spagnola verosimilmente di Andrea Memingher, ma anche ad opere in corallo, dovute alla maestranza trapanese della fine del XVII secolo, come le coppie di saliere e di calamai del Museo Duca di Martina di Napoli²⁴ e la grande saliera del Museo regionale Pepoli di Trapani²⁵. Si conferma così ancora una volta lo spirito artistico della temperie culturale del periodo e miratamente dell’architetto Giacomo Amato che ha lasciato nei disegni di Palazzo Abatellis una significativa testimonianza di volere ideare opere d’arte d’ogni genere²⁶.

Di notevole interesse si rivela, peraltro, l’analisi dell’atto di commissione dell’opera del primo settembre 1692 dell’Archivio di Stato di Palermo, di cui dà la preziosa indicazione la Estella che la trae dal documento del 20 aprile 1695 dell’Archivio di Protocollo di Madrid²⁷, in cui si leggono i nomi degli artisti coinvolti e, trattandosi principalmente di un’opera in

²⁰ M. Estella, *El mecenazgo de los Marueses de Mejorada con la Iglesia y capilla de su villa. Su altar-baldauino y sus escultura de marmol, documentadis*, in “Archivio Espanol de Arte”, 288, 1999, pp. 479-496, che riporta la precedente bibliografia; J. L. Barrio Moya, *El altar Baldauino de la capilla de San Fausto en la iglesia parroquial de Mejorada del Campo, obra siciliana de fines del siglo XVII*, in “Annales Complutenses”, XIII, 2001, pp. 107-118; M.R. Nobile, *Progettare per la chiesa. Gli architetti, il lavoro, il disegno*, in *Ecclesia Triumphans. Architetture del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto, XVII-XVIII*, Palermo 2009, pp. 18-19; V. Abbate, *La città di Amato, Aquila e Serpotta...*, in *Serpotta...*, 2017, p. 54; M.C. Di Natale, *Andrea e gli argentieri...*, in “Storia dell’Arte”, 146-148, 2017, nuova serie, nn. 46-48, pp. 115-138.

²¹ V. Abbate, *La città di Amato, Aquila e Serpotta...*, in *Serpotta...*, 2017, p. 54.

²² Cfr. M.C. Ruggieri Tricoli, *ad vocem* Giuseppe Diamante, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani, I, Architettura*, a cura di M.C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993.

²³ S. De Cavi, *Criterio di schedatura...*, Disegni, vol. IV/179 recto, in *Giacomo Amato...*, 2017, p. 356.

²⁴ V. Abbate, *Le vie del corallo. Maestranze, committenti e cultura artistica in Sicilia tra Sei e Settecento*, e G. C. Ascione, schede nn. 133 e 134, in *L’arte del corallo in Sicilia*, catalogo della Mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 1 marzo-1 giugno 1986) a cura di C. Maltese e M.C. Di Natale, Palermo 1986, pp. 312-315.

²⁵ M.C. Di Natale, scheda n. 3, in *Museo Pepoli. Acquisizioni 1972-1992*, catalogo della Mostra (Trapani, Museo Pepoli 1993) a cura di V. Abbate, Palermo 1993, pp. 22-24.

²⁶ S. De Cavi, *Criterio di schedatura...*, in *Giacomo Amato...*, 2017, *passim*.

²⁷ M. Estella, *El mecenazgo de los Marueses de Mejorada ...*, in “Archivio Espanol de Arte”, 288, 1999, pp. 479-496, riporta, tuttavia, il nome del notaio come Furino, la cui esatta dizione è Furno. La studiosa, pertanto, fornisce l’indicazione del documento dell’Archivio di Stato di Palermo senza però individuarlo e consultarlo.

marmi mischi, per primo quello del marmoraro Giuseppe Ragusa: “ratifica dell’atto di obbligazione tra Giuseppe Ragusa, *marmoraro*, e don Agostino Veystigui che agisce per conto dell’Ill.mo don Pietro Gaetano Fernandez del Campo marchese di Meiorada e Alabregne, commendatore “Peraledé” dell’ordine di Alcantara, azemilero maggiore del Re e suo gentiluomo di bocca e del suo consiglio e segretario in quello di camera di Castiglia nel patronato Reale, per servizio del tabernacolo delle Sante reliquie del Glorioso San Fausto confessore esistente nella città di Mexorada (n.d.r. Meiorada) vicino la città di Madrid nel Regno di Spagna detto di Ragusa dovrà fare detta opera di marmo a tutte sue spese d’attratto e mastria tanto di marmo come di pietre di diversi colori secondo la forma del disegno e pianta sottoscritta dal detto di Vejstegui e da Giuseppe Diamante architetto”²⁸. Vengono più avanti dettagliatamente specificate le parti da realizzare in rame dorato da parte degli “aurifices” Andrea Memingheri (Memingher), Giovanni Antonio Gelardi (Gelardo) e Gaetano Signorello, firmatari dell’atto al margine: Ratifica dei “capitoli dell’opera di rame dorato ed altri da farsi d’ordine dell’Ill.mo Signor Marchese di Mexorada et Alabregna comendator della Peraleda dell’Ordine d’Alcantara, azemilero maggiore del Re Nostro Signore, suo gentil’uomo di bocca e del suo consiglio e segretario in quello di camera di Castiglia nel Patronato Reale, per servizio del tabernacolo delle Sante Reliquie del Glorioso San Fausto confessore esistente nella villa di Mexorada vicino la villa di Madrid nello Regno di Spagna”²⁹. Anche la scelta del Gelardi (Gelardo)³⁰ non dovette essere casuale, questi, infatti, da identificarsi con Giovanni Antonio Gerardi, che nel 1690 ricopriva la carica di console degli orafi della maestranza palermitana³¹, è documentato nel 1678 a Napoli da dove passarono i Memingher. Meno noto risulta ad oggi il Signorello, attivo a Palermo dal 1676³². Il documento in esame specifica in particolare che: “primariamente detti staglianti come sopra siano e s’intendano obbligati a tutte sue spese di attratto e magisterio tanto di modelli e rame e furni come di oro ed indauratura e di tutto quello e quanto ci sarra di bisogno per la perfettione dello sudetta et infrascritta opera di professione di traggittatore di rame dorato giusta la forma del disegno e pianta sottoscritta dal Signor don Agostino Veijstegui e da Giuseppe Diamante architetto e conforme da esso li sarà designato et ordinato (...) e più che detti staglianti a sue spese come sopra siano e s’intendano obbligati fare tutti li modelli che saranno di bisogno o in cera o in creta conforme li sarà ordinato tanto della statua del detto San Fausto, come delli pottini, arpie, aquile, tabelle, midaglie, gaglioni, serafini, rabischi seu cifre, cornice, fioroni ed altri questo per quattro facciate per essere la macchina di detta opera isolata e che tutti li pottini abbiano da essere differenti con differenti positure cioè che ogni puttino non habbia da essere eguale all’altro, circa la forma e circa l’altezza e grandezza abbiano da essere secondo il disegno con farci quelli insegni, geroglifici, strumenti et altri che ci saranno ordinati e fare

²⁸ Archivio di Stato di Palermo (da ora in poi ASPa), Fondo Notai Defunti, Notaio Giuseppe Furno, stanza III, vol. 3254, cc. 1r. - 6v.

²⁹ ASPa, Fondo Notai Defunti, Notaio Giuseppe Furno, stanza III, vol. 3254, cc. 9r. -14v.

³⁰ Cfr. R. Pace, *ad vocem* Gelardo Giovanni Antonio, in *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, I, Palermo 2014.

³¹ Cfr. S. Barraja, *ad vocem* Giovanni Antonio Gerardi, in *Arti decorative...*, I, 2014.

³² Cfr. S. Barraja, *ad vocem* Gaetano Signorello, in *Arti decorative...*, II, 2014.

li modelli di tutto quello e quanto sarà in detto disegno colorito di giallo di tutti li quattro facciati con havere a fare l'otto pottini di sopra le quattro tabelle con suoi piatti, o randello o coppetta, fatti di foglie e fiori lavorati di rilievo e suoi coccani sopra lavorato, la grandezza quale haverà da essere secondo li sarà ordinato della sopradette persone e giusta la forma del detto disegno, quali modelli haveranno da essere fatti bene e magistrabilmente ben rilevati, cacciati d'oscuro e di giusta proporzione e semetrico, bene rinettati, polito di tutto punto, quale modellatura la haverà da essere fatta tutta di mano di Giacomo Serpotta scultore e non di altra persone etiam che fosse stimato eguale al detto di Serpotta (...) Le fatiche di detto Serpotta saranno pagate dagli staglianti, e fornire ciò che servirà ed formare i modelli in cera che dovranno essere rivisti dal Serpotta e sopra i modelli andrà gettato il rame rosso della migliore qualità, e le sculture dovranno venire senza di pezzo tutto sano e senza saldature ed, cavati i modelli, dovranno essere limate, cesellate, pulite pronte cioè per poter essere dorate e, per essa doratura, non dovranno presentare punti, sfogli o altra imperfezione che ne possa compromettere il risultato finale³³. Viene, inoltre, indicato che "il detto stagliante sia e s'intenda obbligato a tutte sue spese come sopra dorare tutta la suddetta opera di modelli come sopra espressa in tutti li parti che assettata dett'opera scoprirà l'aria tanto nella facciate e lati come nelli sotto e sopra e nell'oscuri e fundi e che l'oro sia di zicchino finissimo posto bene e magistrabilmente colorito alla tudisca a prova di cera e che sia ben rimendato e dorato eguale e carico e che l'oro sia tutto d'un colore (...) e di più il detto stagliante sia e s'intenda obbligato prima di dorare dett'opera fare l'ossatura a tutta la suddetta opera e per ogni pezzo d'essa di ferro e di rame conforme saranno di bisogno e ci sarà ordinato ad effetto di fortificarli ed assettarli tutti insieme in detta machina con farli di quella grossezza e longhezza che li sarà di bisogno e li sarà ordinato per poterli ingastare nello marmora e fortificarli bene con farci tutti quelli viti, fimminelli, perni, gatti et altro con sodare et inchiumbare e limare la suddetta ossatura e tutto quello e quanto ci sarà di bisogno per perfezionare la suddetta ossatura benforti³⁴; dovranno, inoltre, "segnare e numerare con bulino tutti i pezzi per la collocazione e fare in modo che, una volta collocate le parti, l'ossatura non si vede³⁵. Il monumentale complesso artistico doveva essere conforme alle migliori opere "che sono state fatte in questa città di Palermo" per il prezzo di onze 830, la stima dell'opera era demandata al Sac. Don Paolo Amato nella qualità di "ingegnere della città"³⁶. Tra le preziose notizie che si rilevano dal documento dell'Archivio di Stato di Palermo sono da segnalare il ruolo che viene assolto per la stima finale dell'opera dall'architetto del Senato Paolo Amato e, di particolare rilevanza risulta soprattutto, la partecipazione attiva all'impresa, fino ad oggi non segnalata, da parte di Giacomo Serpotta, che viene definito "scultore", con la conseguente specifica evidenziazione della fama di cui godeva il maestro dello stucco siciliano che non poteva trovare sostituto degno nella realizzazione di un'opera dell'alto livello artistico della produzione palermitana e che viene confermata, peraltro, dall'alta cifra del compenso che comprendeva anche la quota a lui destinata. È interessante notare, ancora, come nell'atto notarile dell'Archivio di Stato

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

di Palermo venga indicata, con relativo elogio qualitativo, la doratura dell'opera che doveva avere la raffinatezza "alla tedesca", che potrebbe rimandare, non certo casualmente, alla scelta proprio di Andrea Meminger, di origini tedesche, per la realizzazione di significative parti del complesso monumentale.

Tutto l'insieme del monumento veniva spedito in diverse casse da Palermo ad Alicante e da lì trasportato fino a Madrid, come segnalano Estella e Barrio Moya, dove era assemblato nella primavera del 1695³⁷. L'opera era completata nella parte apicale da una "caxa o arca de coralle y ramo de bronze dorato para el santissimo sacramento"³⁸, probabilmente dispersa, come nota Barrio Moya, in seguito ai saccheggi del 1706 e del 1710, perpetrati ai danni della chiesa e del prezioso altare dalle truppe anglo-portoghesi, tanto che ancora lo stesso nota come la magnifica opera ornata di coralli non sia ricordata da Antonio Ponz nel suo *Viaje de Espana*³⁹. Tali drammatiche vicissitudini storiche non hanno risparmiato, dunque, il monumento nel suo complesso che risulta ormai privo di tante delle decorazioni in rame dorato dettagliatamente elencate nell'atto notarile di Palermo, come i putti modellati dal Serpotta e realizzati in rame dorato dagli "aurifices", tra cui doveva emergere Andrea Meminger⁴⁰.

Il documento dell'Archivio di Stato di Palermo, dunque, nel confermare il rapporto di lavoro diretto tra Giacomo Serpotta e Andrea Meminger, consente di sottolineare l'importanza e l'alto livello artistico dell'argentiere gesuita palermitano dalle origini tedesche, verosimilmente dalla città di Memmingen, che lo rendevano partecipe dell'attività della principale *équipe* di maestri che, nella città di Palermo, lavoravano e godevano dell'apprezzamento manifesto, anche, di viceré e alti prelati iberici tra Sicilia e Spagna.

³⁷ M. Estella, *El mecenazgo de los Marués de Mejorada...*, in "Archivio Espanol de Arte", 288, 1999, pp. 479-496; J. L. Barrio Moya, *El altar Baldaquino de la capilla de San Fausto...*, in "Annales Complutenses", XIII, 2001, pp. 107-118.

³⁸ *Ibidem*. L'arrivo dell'interessante manufatto è attestato dal documento del 20 aprile 1695 dell'Archivio di Protocollo di Madrid, ricordato dalla Estella e pubblicato integralmente da Barrio Moya che specifica il contenuto della cassa n. 21 arrivata da Palermo (p. 116).

³⁹ J. L. Barrio Moya, *El altar Baldaquino de la capilla de San Fausto...*, in "Annales Complutenses", XIII, 2001, pp. 107-118. A. Ponz, *Viaje de Espana*, tomo I, Madrid, viuda de Ibarra, III ed. 1787.

⁴⁰ ASPa, Fondo Notai Defunti, Notaio Giuseppe Furno, stanza III, vol. 3254, cc. 9r. -14v.



Fig. 1. Andrea Mamingari, 1692-1693, *Reliquiario di Santa Rosalia*, Palermo, Santuario di Santa Rosalia di Monte Pellegrino



Fig. 2. Giacomo Amato - Antonio Grano, ante 1692, *Studio per reliquario di Santa Rosalia*, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto dei Disegni

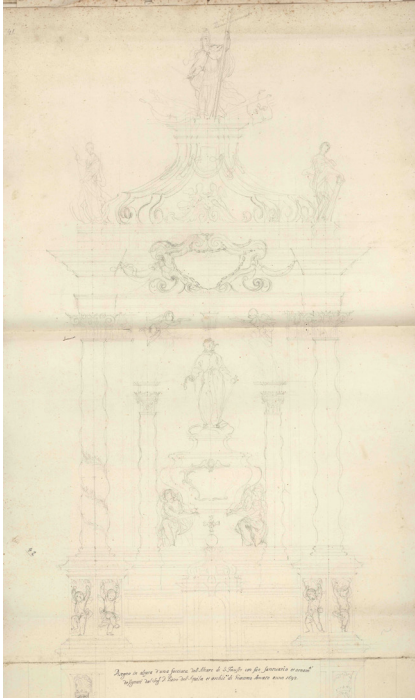


Fig. 3. Giacomo Amato, 1692, *Studio per altare di San Fausto*, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto dei Disegni



Fig. 4. Giacomo Amato, 1692, *Studio per altare di San Fausto*, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto dei Disegni

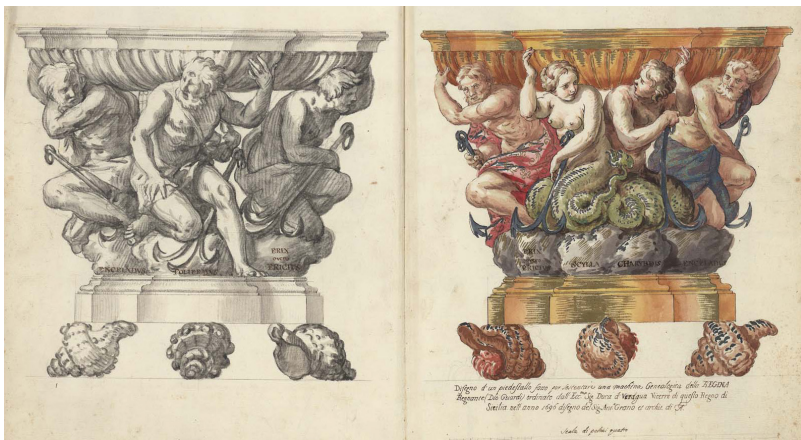


Fig. 5. Giacomo Amato - Antonio Grano, 1696, *Studio per base di tavolo con figure mitologiche*, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto dei Disegni

ADRIÁN PULIDO PAREJA, UN VELÁZQUEZ DE LOS PIES A LA CABEZA

Jaime García-Máiquez, Gabinete de Documentación Técnica. Área de Restauración
MUSEO DEL PRADO
jaime.garcia-maiquez@museodelprado.es

resumen

La confusión tradicional entre Velázquez y Mazo nos obliga y ayuda a conocer con mayor profundidad las características de cada uno de estos dos pintores. Se conservan aproximadamente unas diez obras sensibles de ser del maestro o del discípulo. Ya que el trabajo técnico en ambos casos es muy similar, las diferencias estéticas y de calidad, la precisión en el dibujo, las matizaciones de color o la penetración psicológica, son elementos a tener en consideración. El retrato de Adrián Pulido Pareja (National Gallery, Londres) es una de esas pinturas. Los historiadores del arte desde hace un siglo han considerado que lo más razonable es pensar que el retrato lo pintó Juan Bautista Martínez del Mazo. En este artículo se plantea volver a mirar la pintura tomando en consideración la antigua atribución a Velázquez.

abstract

The traditional confusion between Velázquez and Mazo forces us and helps us to know more deeply the characteristics of each of these two painters. About ten works are preserved sensitive of being of the teacher or the disciple. Since the technical work in both cases is very similar, the aesthetic and quality differences, the precision in the drawing, the nuances of color or the psychological penetration, are elements to take into consideration.

The portrait of Adrián Pulido Pareja (National Gallery, London) is one of those paintings. The historians of art for a century have considered that the most reasonable thing is to think that the portrait was painted by Juan Bautista Martínez del Mazo. In this article it is proposed to look again at the painting taking into consideration the old attribution to Velázquez.

Fue en el congreso sobre *El joven Velázquez* en Sevilla, del 15 al 17 de octubre de 2014. La discusión que flotaba en el ambiente del Convento de santa Clara, como la introducción de una herejía luterana en el puerto del Guadalquivir, era la autoría velazqueña de *La educación de la Virgen*, una interesante pintura conservada y descubierta en la Universidad de Yale, que por desgracia no pintó nuestro Velázquez¹. Le tocó entonces el turno de palabra a un joven y erudito historiador del arte, por el que uno tiene cierta devoción. Le preguntaron públicamente por la autoría y se hizo el remolón lo que pudo, adornando su parsimonia con tres o cuatro citas complejas de autores del siglo XVII y XVIII. Definitivamente accedió: «bueno, vale, en fin, ¡que sea! [de Velázquez, claro]». La forma literaria de la respuesta con su reminiscencia de autoría sagrada me hizo mucha gracia, y la recuerdo siempre que se habla de autorías: que sea la luz, y la luz se hizo; que sea el firmamento, y brotaron las estrellas; que sea Velázquez, y Diego de Silva y Velázquez no tuvo el pobre más remedio que pintar no sé qué cuadro.

¹ Portús, J, "Algunos problemas en La educación de la Virgen (2015)", en Javier Portús. *VELÁZQUEZ. Su mundo y el nuestro*. CEEH. Centro de Estudios de Europa Hispánica. Madrid, 2018, pp. 29-42.

Más allá de una razonable lectura de la obra de arte, e interpretación de datos históricos y técnicos, existe un componente importante de subjetividad que hace que un historiador decante la balanza a un lado u otro de la autoría. Depende del talento, y finalmente del talante de cada uno que la decisión se matice con un «quizás», “probablemente”, “es lo que pienso yo”, etc., sabiendo que los resultados no son verdad absoluta (absolutista) sino una hipótesis, un nuevo enfoque a tomar en cuenta, y que sirve o debe servir a compañeros o amigos. López-Rey lo dijo con más exactas palabras hace casi cincuenta años: «la auténtica expertización depende y es el resultado de la intuición sensible, armonizada con el conocimiento y controlada por el pensamiento crítico»². Es la hermosa mezcla –en esto como en todo- de conocimiento e intuición, sabiduría e instinto. Y es justo que saque a colación estas cosas en un homenaje al Catedrático Cruz Valdovinos, cuya monografía precisamente de Velázquez es ejemplar en la unión de cientos de miles de datos históricos y una mirada siempre atenta a los valores sensibles y técnicos de la pintura³; cómo esto lo ha podido hacer con sus cientos de miles de ocupaciones profesionales y personales es un gran misterio que hay que añadir a los misterios luminosos del mundo.

La complejidad de las autorías tiene un ejemplo ilustrativo en la “suerte” del *Retrato de Adrián Pulido Pareja*, conservado en la National Gallery de Londres (NG1315). La crítica a finales del XIX del pintor Aureliano de Beruete en su magnífico *Velázquez*, que en parte recogía alguna duda anterior, le hicieron un daño crítico del que aún no ha conseguido recuperarse⁴. Beruete elogia la primera impresión de la pintura, para luego precisar que «al observar de cerca este retrato, puede verse que el dibujo no es tan firme ni tan exacto como el de obras auténticas de Velázquez; los brazos son demasiado cortos, las piernas se curvan de manera poco artística; tanto estas como los pies, siempre tan cuidadosamente ejecutados por el maestro, son aquí pesados y vulgares. Resulta imposible achacar estas imperfecciones a defectos físicos del modelo, puesto que Velázquez era capaz de obtener sorprendentes resultados de los modelos más deformes (...) hay partes pintadas, aparentemente, con mucha libertad pero que, en realidad, no son más que una colección de pinceladas un tanto inseguras, aplicadas al azar, sin la precisión y seguridad características de Velázquez. (...) En mi opinión esta sigue siendo una obra más del pincel de Mazo».

Aunque Justi (1888) lo aceptó como Velázquez, tras la crítica de Beruete (1898), se generalizaron las reticencias: Allende-Salazar (1925) pensó que la cabeza la tuvo que pintar él, y lo demás Juan de Pareja, hipótesis de colaboración que ha sido unánimemente rechazada; Mayer (1936) habla de que es un buen ejemplo de cómo Mazo podía imitar el estilo de su maestro; Trapier (1948) dice sin más que es una copia; MacLaren (1952), de la propia

² López-Rey, José, «The Reattributed Velázquez: Faulty Connoisseurship», *ART NEWS*, 72, núm. 3 (marzo 1973), p. 50.

³ Cruz Valdovinos, José Manuel. *VELÁZQUEZ. Vida y obra de un pintor cortesano*. CAI, Zaragoza, 2011.

⁴ Beruete, Aureliano. *VELÁZQUEZ*. [1898] [me permito añadir que con Prólogo de Juan Manuel Cruz Valdovinos]. Ediciones Cepsa. Madrid, 1991, pp. 68-71.

National Gallery, pensó igualmente en Mazo, y tras él «el nombre de Velázquez estaba definitivamente descartado», apuntilla Knietz (2015), quien habla del retrato como de uno de sus mejores cuadros, más “sólido” que de costumbre; Gaya Nuño (1958) asevera que es una mala copia de Velázquez; López Rey (1963, 1978 y 2014) no lo admite en su catálogo; Allan Braham (1970), al reeditar el Catálogo de pintura española de la National Gallery de MacLaren, pensó que “lo más razonable” era seguir pensando en Mazo; Gudiol (1973) vuelve a afirmar que es una copia de un original perdido de Velázquez; Harris (1982) plantea distintas hipótesis pero lo atribuye a Mazo; Fernando Marías (1999) citando solamente las dudas de la crítica, a Velázquez; Xavier Bray (2006) al discípulo; y por último un tal... Cruz Valdovinos (2011), tras describir la calidad de la pintura, no encuentra inconveniente en recuperar la antigua atribución a Velázquez.⁵

Hoy (2018) en la página web de la National Gallery el retrato aparece atribuido a Juan Bautista Martínez del Mazo. Tras comprobar la opinión de la crítica es lo más prudente. Yo, que como todo el mundo sabe soy una persona juiciosa y moderada en mis opiniones, pienso que el retrato de Adrián Pulido Pareja lo pintó Velázquez *de los pies a la cabeza*, y traduzca el lector por favor estas palabras en cursiva –tras investigar la biografía del autor de este texto- por el «quizás Velázquez», que aconsejaba Jonathan Brown a «las futuras generaciones de velazquistas»⁶. No deja de ser sintomático de esta confusión que en el mismo Museo y a escasos metros de *Pareja* haya un busto de un viejo *Felipe IV* atribuido a Velázquez que «quizás» pintara Mazo⁷. El mundo al revés. Siempre es así, y debemos seguir dándole y redándole la vuelta al reloj de arena para que la historia continúe.

¿Cómo se desenmarañan cosas así? Pues replanteándose el problema desde el principio, para empezar. Antonio Palomino en su *El Parnaso Español Pintoresco Laureado* (1724) habla de cuándo y cómo y qué paso con este retrato. Copiaré el texto completo, que no tiene desperdicio:

«El año 1639 hizo el retrato de Adrián Pulido Pareja, natural de Madrid, Cavallero de la Orden de Santiago, Capitán General de la Armada y Flota de Nueva-España, que estuvo aquí en aquella sazón a diferentes pretensiones de su empleo con su majestad. Es del natural este retrato, y de los muy celebrados que pintó Velázquez, y por tal puso su nombre, cosa, que vsó rara vez: hízole con pinceles, y brochas, que tenía de hastas largas, de que vsaba algunas veces, para pintar con mayor distancia, y valentía: de suerte, que de cerca no se comprehendía, y de lexos es vn milagro; la firma es en esta forma:

Didactus Velasques fecit, Philip IV, a cubículo, eiusque Pictor, anno 1639.

⁵ Un resumen de las opiniones, y toda la bibliografía en: Knietz 2015, p. 298 (Kientz, Guillaume. VELÁZQUEZ. Lunwerg, Barcelona, 2015).

⁶ Brown, Jonathan, “Velázquez y lo velazqueño: los problemas de las atribuciones”, en *BOLETÍN DEL MUSEO DEL PRADO*. Tomo XVIII. Madrid, 2000, pp. 51-69.

⁷ Cruz Valdovinos (2011, p. 326), precisamente, sospecha que el retrato ni siquiera sea de Mazo.

Asseguran, que estando acabado este Retrato, pintado Velázquez en Palacio, y teniéndole puesto azia donde avía poca luz, baxó el Rey (como solía a ver pintar a Velázquez) y reparando en el Retrato (juzgando ser el mismo natural) le dixo con extrañeza: *Qué todavía estás aquí? No te he despachado ya, cómo no te vas?* Hasta que extrañando, que no hazía la justa reverencia, ni respondía conociendo ser el Retrato; volvió su Magestad a Velázquez (que modestamente disimulaba) diciendo: *Os asseguro, que me engañé.* Está oy este peregrino Retrato en poder en poder del Excelentísimo Señor Duque de Arcos.»⁸

No hay una sola frase del texto de Palomino que no sea de interpretación jugosa: sobre la visita de Pulido al Rey «por diferentes pretensiones a su empleo», sobre la técnica de Velázquez, sobre el carácter del Rey, etc. Pero miremos el extracto y la biografía a vista de pájaro, y hagámonos algunas preguntas relacionadas con nuestro cuadro: ¿cuántos retratos atribuidos en su texto a Velázquez son considerados actualmente de Mazo? De los aproximadamente cuarenta que cita⁹ sólo el de *Adrián Pulido*; tendríamos que estar aceptando por tanto una importante excepción. ¿Y cuántas de las cincuenta y seis pinturas atribuidas a Velázquez en toda su biografía se consideran ahora que son de Mazo, o de cualquier otro artista que no sea Velázquez?; los grandes especialistas piensan que sólo la nuestra, la que es una excepción aun mayor¹⁰. Ya que (según lo publicado a día de hoy) el tipo de lienzo e imprimación son compatibles con ambos artistas, ¿realmente la calidad pictórica obliga a desatribuirlo?

El retrato produce una impresión de fuerza... no solo psicológica sino física. La posición algo tensa del intrépido capitán, obligado a posar ante el pintor del rey como un distante aristócrata del siglo de Oro español, se concentra en ese rostro duro, sin concesiones. La fiera mirada del Capitán Pulido no está mendigando la simpatía del espectador, ni mucho menos su amistad. Está claro que no es esa la finalidad del retrato. Los numerosos matices en la carnosidad del rostro o del pelo son de gran eficacia artística. Uno es capaz de comprender la cabeza hasta en su estructura ósea. En cambio, los rostros de los retratos de Martínez del Mazo siempre parecen tener la antipática superficialidad de una máscara de cera.

⁸ Palomino, Antonio A. *VIDA DE DON DIEGO VELÁZQUEZ DE SILVA*. [Edición Miguel Morán] Akal. Madrid, 2008, p. 32.

⁹ Se comprenderá la extraordinaria dificultad (imposibilidad) de dar una cifra exacta, cuando para empezar muchos de los retratos que se citan no se pueden asociar a retratos que se conservan, o son pinturas desaparecidas: las contadas son treinta y seis, teniendo en cuenta que en algunos casos se citan «otros muchos Retratos de Sugetos célebres, y de placer». Palomino [1724] 2008, p. 37.

¹⁰ Para mí que el pequeño *Lavatorio* de Tintoretto que se conserva en la Academia, copia que Palomino da como de Velázquez (si es que se trata de la «Copia de un cuadro Quadro del mismo Tintoretto, donde está pintado Christo, Comulgando a los Discípulos»), es un lienzo que compró el pintor en su primer viaje, y que es posible que por divertida confusión pasó a ser de su propia mano sin serlo. Su procedencia y el rastreo de su aparición en los Inventarios demuestra que desde el primer momento se consideró una pintura de Velázquez: Martínez Leiva, Gloria y Rodríguez Rebollo, Ángel, «*La Última Cena de Cristo: Velázquez copiando a Tintoretto*», *Archivo Español de Arte*, Vol 84, No 336. Madrid, 2011, pp. 313-336.

A pesar de cierto desgaste superficial, el juego de los negros sigue siendo sutil, y las pocas matizaciones hacen verosímil la textura y el movimiento del vestido, las medias o los zapatos. El cuello o la banda, cuyas decoraciones doradas llegan a verse por detrás de la pequeña capa que cae de su hombrera, son formidables, y bajo mi punto de vista superiores a cualquier cosa que llegara a pintar nunca Mazo. Se ha repetido que las mangas son el punto flaco del retrato, por la acumulación de pinceladas sin sentido: pero en el caso de que esto se tuviera que aceptar ciegamente para la manga del brazo derecho, ¿no es admirable la economía de pinceladas en el izquierdo, en sombra? El profundo estudio general de las sombras es obra de un observador concienzudo de la realidad, lo que es sin duda más propio de Velázquez que de Mazo. Resultan llamativas las pocas pinceladas oscuras y los contados golpes de luz que le bastaron para hacer la espada, y sin embargo uno es capaz de adivinar el complejo dibujo de la empuñadura, los brillos del metal, la sombra que produce en el brazo...

Por no faltar pueden descubrirse a simple vista hasta las características limpiezas de pincel en el borde derecho: las limpiezas de colores oscuros pueden verse directamente por que se ha ido transparentando el pigmento que las cubría, aunque se verán mejor en la reflectografía infrarroja que se le hará a la obra en el futuro. Algunas limpiezas de pincel de tonos claros se pueden ver en la radiografía, por ser de color blanco o contener blanco de plomo en su composición.

La National Gallery me ha permitido ver la compleja radiografía de Adrián Pulido Pareja¹¹, donde se advierten las características paletadas circulares, muy contrastadas en el documento técnico al aplicar la imprimación gris clara sobre la tela. Aunque las de Mazo suelen ser más claras, estas son propias tanto de Velázquez como de él.

Me ha parecido interesante saber que el soporte de la obra lo forman dos trozos de tela unidos en el centro, como describió observando el visible ya MacLaren (1952). En la radiografía se puede precisar además que estos dos trozos estuvieron claveteados y aparejados e imprimidos en bastidores distintos al original del retrato, tal como manifiesta el estudio de las guirnaldas de tensión de cada uno de los trozos. Además, la parte superior me parece que muestra una densidad radiográfica menor, es decir es algo más clara, lo que podría hablarnos de telas no imprimadas exactamente en el mismo momento. La imagen es confusa, y no soy capaz de adivinar si en la tela se pudo haber pintado algo antes que nuestro retrato.

Si se repasan las radiografías de los retratos de Velázquez de los que existe documentación técnica¹² es excepcional encontrar un retrato que inicialmente estuviera hecho en dos retales de tela que tenía en el taller. En un solo retal para bocetos o cuadros pequeños, sí¹³. En cuanto a ampliaciones de lienzos, tuvo que hacer varias, siempre pequeñas y en los

¹¹ Mi agradecimiento al equipo técnico y de gestión de imágenes de la National Gallery. Gracias por la ayuda en especial a Gabriele Finaldi y Letizia Treves.

¹² Garrido, Carmen. *VELÁZQUEZ. Técnica y Evolución*. Museo del Prado. Madrid, 1992.

¹³ Se enumeran en: García-Máiquez, Jaime. y Gayo, M^o Dolores., "Apuntes sobre un boceto", en *FELIPE III DE VELÁZQUEZ*. Museo del Prado. Madrid, 2017, pp. 44-45.

bordes, pero nunca que yo sepa empleó para hacer un retrato, una pintura, dos retales de tela que tenía en el taller ya imprimados. Tampoco creo que lo hiciera nunca Mazo, menos estudiado técnicamente, pues es un procedimiento verdaderamente inusual. Cuando uno emprende un retrato de cierta importancia calcula de antemano el ancho y alto que va a necesitar y busca una tela acorde con las dimensiones, evitando precisamente las costuras. Algo que aquí, ya lo hiciera Velázquez o Mazo, no se ha hecho.

Para terminar, imaginemos –es lo que actualmente se da por hecho– que el retrato de Andrián Pulido Pareja lo pintó Martínez del Mazo. Y que Palomino estuvo mal informado, lo que dicho sea se contradice con la minuciosidad de detalles en su narración. Habría que recordar que para cuando éste lo vio ya tendría la firma que dicen falsa¹⁴, atribuyéndolo a Velázquez, por lo que habría que sumar al error de la persona que se lo contó a Palomino el error (o la intención de engañar) de la persona que hiciera aquella firma. Además, imaginemos que Mazo realizara aquí uno de los retratos civiles de mayor calidad de los que pintó en su vida, y reflexionemos: los retratos de Mazo que existen fuera del ámbito de la Corte y que le están atribuidos son varios, por ejemplo, el *Niño con vestimenta eclesiástica* (The Toledo Museum of Art, Ohio, N^o 1951.364) o el justamente famoso *La familia del pintor* (Kunsthistorisches Museum, Viena, Inv. Gemäldegalerie, 320), pero estos son de muy inferior calidad, y pienso que incomparables. En cambio sí que tienen más puntos de comparación *Un caballero santiaguista* (York city art gallery, York, Inv. YORAG: 831, ID. 20000242) o el *Retrato de hombre* (Metropolitan Museum, Nueva York, Inv.89.15.29), pero... ¿fueron estos realmente pintados por Mazo?¹⁵

¿Entendemos de verdad la capacidad artística de Mazo como para atribuirle un retrato conocido como de Velázquez desde principios del siglo XVIII, famoso a juzgar por las copias documentadas¹⁶, y que evidencia una calidad superior incluso a sus mejores retratos, como el de Baltasar Carlos de Hampton Court o las copias de los cazadores del Museo del Louvre o Ickworth?

Juan Bautista Martínez del Mazo maduró a la sombra de un gigante, y por tanto creció poco y de manera anómala, pero hay signos de que fue un pintor que no carecía ni de talento ni de inteligencia. Muestra de ello es su interesante dedicación a la Copia (una necesidad de la que hizo virtud), o la creación del género del paisaje en la Corte, o la manera en que renovó sutilmente el retrato cortesano tras la muerte de Velázquez. El problema, como

¹⁴ Es evidente que la inscripción con el nombre del retratado es posterior, pero será interesante estudiar técnicamente la firma, por si pudiera estar retocada, repintada o copiada de otro lugar de la escena. Las firmas de Velázquez son escasas, como se sabe, pero mucho más frecuentes en los retratos civiles que en los retratos de corte o cuadros religiosos y mitológicos.

¹⁵ Javier Portús, por ejemplo, se ha pronunciado a favor de una posible autoría velazqueña (Knietz 2015, p. 302) sobre el *Retrato de hombre* del Metropolitan.

¹⁶ Una copia existía también en posesión del Duque de Arcos; otro en la Subasta Altamira (Londres, 19 de junio de 1833); otra en subasta de sir W. Gregory (6 de mayo de 1893); otros dos, de distinto tamaño, en el inventario de Serafín García de Huerta (Madrid, 1840).

dice Morán Turina refiriéndose precisamente a este retrato, es que «casi todos cuantos han escrito sobre Mazo nunca lo han hecho para alabar sus cualidades como pintor sino para marcar sus deficiencias respecto a Velázquez; y así no hay quien pueda»¹⁷. Es verdad. Y que aún andemos discutiendo estas autorías no deja de ser el fruto amargo de su oscuro éxito. A la autoría de *Adrián Pulido Pareja* todavía le queda camino que recorrer, no lo dudo, pero creo honestamente que a la espera de pruebas concluyentes, lo que es en el sentido estricto de la palabra «más razonable» (MacLaren 1952 y Braham 1970) es pensar que *quizás* lo pintó Velázquez.



Fig. 1. *Adrián Pulido Pareja* (Ca. 1647. 203.8 x 114.3 cm. NG1315), National Gallery, Londres.

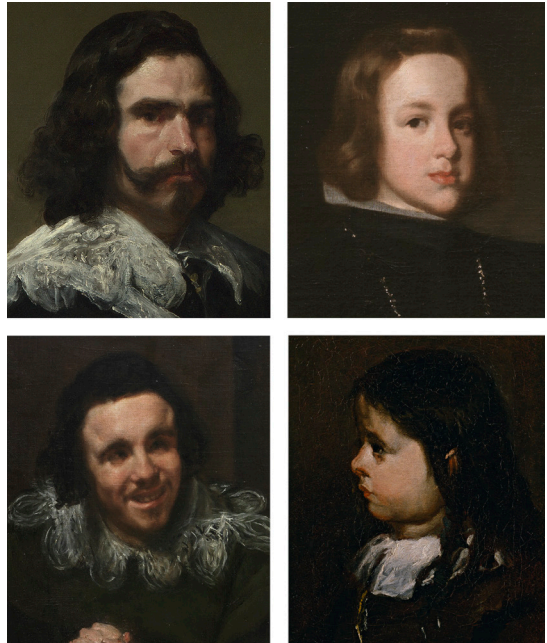


Fig. 2. Rostro comparado de *Adrián Pulido* (Ca. 1647), con el de *El príncipe Baltasar Carlos* de Mazo (Ca. 1645. Museo del Prado, P1221), *El bufón Calabacillas* de Velázquez (Ca. 1638. Museo del Prado, P1205) y *Boceto para La familia del pintor* (Ca. 1665) de Mazo.

¹⁷ Morán Turina, Miguel, “Fue un final asombroso, sí, pero un final”, en *VELÁZQUEZ y la familia de Felipe IV*. Museo del Prado. Madrid, 2013, p. 80.



Fig. 3. Espada comparada de Adrián Pulido (Ca. 1647) y Enano con perro (Ca. 1645. Museo del Prado, P1203). Creo que es oportuno para este problema comparar detalles de este tipo entre Velázquez y Mazo.



Fig. 4. Adrián Pulido Pareja. Radiografía general.

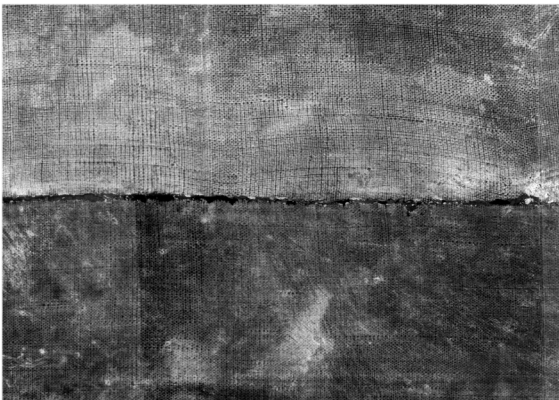


Fig. 5. Adrián Pulido Pareja. Detalle de la radiografía donde aparece la unión de las dos telas. El tafetán superior muestra las guirnaldas de tensión.



Fig. 6. Martínez del Mazo. Niño con vestimenta eclesiástica. (Ha. 1660-1667 (The Toledo Museum of Art, Ohio, N° 1951.364)

LUIS MELÉNDEZ: UN AUTORRETRATO PARA UN AUTORRETRATO

Carmen Garrido Pérez

carmengarridoperez@gmail.com

Luis Egidio Meléndez de Rivera Durazo y Santo Padre (1716-1780) perteneció a una familia de pintores especializados en el arte de la miniatura, género en el que él también participó con bastante éxito lo que repercutió de manera significativa en la técnica cuidada y preciosista con la que realizó sus pinturas. Aunque conocemos su extraordinario Autorretrato del Museo del Louvre, su mala fortuna con la Academia de Bellas Artes recién creada (1744) y la imposibilidad de trabajar como pintor real, derivó su quehacer al desarrollo del bodegón, consiguiendo obras extraordinarias con una personalidad propia, como observamos en los 44 que componen el conjunto que hizo para el Príncipe de Asturias, futuro Rey Carlos IV, destinados a formar parte del Gabinete de Historia Natural. A pesar de que pintó otros muchos para el entorno de la corte, poco a poco este camino también fue apagándose, al cancelar el Príncipe el contrato del proyecto (1776).

Su carrera de pintor reconocido y de elevado nivel que quiere representar en el autorretrato del museo parisino se frustró por sus problemas y los de su padre con otros artistas relacionados con la Academia y, aunque trabajó como ayudante de Louis-Michel van Loó (1707-1771), pintor real de Felipe V, para hacer copias de sus retratos para la corte, no se conservan ejemplos reconocidos. En los últimos años han sido encontrados algunos de ellos bajo ciertos bodegones al ser éstos radiografiados que pudieron haber sido pintados por Meléndez y a causa de su poco éxito fueron reutilizados para otro fin¹.

Recientemente se ha podido examinar el Autorretrato de Luis Meléndez que presentamos en este artículo (Colección privada) (Fig.1). Como bien sabemos, en el Museo del Louvre se conserva el que hizo y presentó el artista en Madrid para su entrada en la Real Academia de Bellas Artes, firmado y fechado en 1746 en la esquina izquierda del dibujo a sanguina del desnudo masculino que el personaje muestra con su mano (Fig.2).

¹ CHERRY, Peter y LUNA, Juan José, con la colaboración de SESEÑA, Natacha. *Catálogo de la exposición Luis Meléndez. Bodegones*, Museo Nacional del Prado, 2004.

GARRIDO, Carmen y CHERRY, Peter, *Luis Meléndez. La serie de bodegones para el Príncipe de Asturias*. Madrid, Museo del Prado, Ed. TF, 2004.

CHERRY, Peter, *Luis Meléndez, still life Painter*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006. VV.AA, *Catálogo de la exposición Luis Meléndez. Master of Spanish still life*. National Gallery of Art. Washington, 2010.

Frente al cuadro parisino, éste revela algunas diferencias. En primer lugar su tamaño, ya que es menor en altura unos siete centímetros y unos nueve en anchura, lo que hace que la figura llene más el espacio, mientras que esos centímetros que aumentan las dimensiones del primero logren que la figura tenga un mayor desahogo².

Existen otros detalles distintos entre ambos retratos, puesto que el firmado es más elegante de aspecto y su porte revela cierta altivez. Sin embargo este último encontrado manifiesta mayor naturalidad y fuerza expresiva. Es un retrato hecho del natural y el personaje revela su fuerza racial, mientras que el del Louvre está realizado con una delicadeza mayor y tiene un tratamiento pictórico que supone un paso más en el refinamiento de los acabados de superficie.

El retrato de la colección privada ha permanecido varias generaciones entre sus propietarios, enlazando casi con la época del pintor. Tal vez su naturalismo se deba a que fue el primero que hizo Luis Meléndez, autorretratándose como paso previo a la realización del definitivo, que presentaría en la Academia de Bellas Artes de Madrid para intentar que allí lo recibieran. El interés del artista por pertenecer a la Academia podría explicar la secuencia propuesta, los refinamientos y la idealización del segundo y definitivo y el cuidado por la composición al darle algo más de espacio a la figura a su alrededor. Con todo esto, mejoraría la puesta en escena según unos conceptos más neoclásicos. Pero en ambas obras la presencia del personaje es impresionante e impactante

En la cabeza y en las manos del primer autorretrato es en donde se manifiesta el mayor realismo de la figura, por sus tonalidades más cálidas y la expresividad del rostro. Sus ojos incisivos y su rictus agudo revelan una penetración profunda sobre aquellos que lo observan. Y eso a pesar de que su mirada trasciende hacia el infinito, hecho que también sucede en el retrato parisino. La nariz es igualmente más natural, habiéndose luego refinado en el definitivo (Fig.3).

En ningún momento pensamos que pueda tratarse de una copia posterior del otro retrato; cada uno tiene sus peculiaridades propias y funcionan con independencia, aunque ambas seguramente están relacionadas con el mismo proceso de la historia material de la creación de su autorretrato.

Las manos están pintadas con igual detallismo; es patente, la belleza de la izquierda que sujeta el dibujo con gran delicadeza y se proyecta en escorzo hacia el exterior. La ejecución es muy buena, lo mismo que la derecha que sostiene el portacarboncillo a la vez que el manteo que cae por la espalda, llevándolo hacia delante (Fig.4). Esta prenda de vestir es de color azul, por la mezcla de los pigmentos colorantes: un azul de Prusia intenso y de tonalidad muy limpia y un azul ultramar, lo mismo que sucede en el lazo sobre la cabeza de su tocado.

² Colección privada: 91,5 x 72, 5 (+/- 0,5) cm.
Museo del Louvre: 98 x 81 cm.

El blanco de la camisa, los pliegues, los lazos, los volantes, y los botones son de una finura que muestran la exquisitez de la tela empleada en esta prenda y el gusto del pintor por el detallismo (Fig.5). Resultan, como el retrato, más naturalistas en el juego de las luces y las sombras al forzar los contrastes. Aunque cualquier detalle parezca exacto al del retrato conocido, no lo es. Siempre hay ligeras variantes de forma en cuanto al plisado, al vuelo y al desarrollo. Incluso los botones están dispuestos de manera ligeramente diferente y son siete y no nueve los que están pintados en el que aquí presentamos.

Al examinar la radiografía del autorretrato de la colección particular se observa que sobre el lienzo fue dada una capa de base con una espátula, o cuchillo de aplicar el aparejo, por toda la superficie. Los filos del instrumento se revelan en oscuro sobre el fondo. Esta forma de trabajar puede verse en muchos de sus bodegones³ (Fig.6).

La figura emerge entre todas estas manchas del fondo óptico elegido que produce movimiento en el espacio alrededor del retratado. Existen rectificaciones y cambios en la mano derecha y en la colocación de los dedos, al igual que sucede con los de la izquierda. También aparecen correcciones en los vuelos del corbatín, en el desarrollo de las chorreras que caen hacia delante, y en la manga derecha, en donde al igual que en otras zonas puede verse como el blanco se superpone a los paños azules de la capa del caballero pintados con anterioridad.

La radiografía del autorretrato que se conserva en París es bien distinta (Fig.7). En el fondo del cuadro se ha realizado la puesta en escena del personaje delimitando el contorno. Aquí el fondo óptico fue aplicado alrededor del personaje, ajustándose al perfilado inicial y evitando invadir el lugar que ocupa el retrato. De ahí la diferencia de visión entre ambas radiografías. Aquí ya tiene el modelo creado con el anterior cuadro y la pintura es más directa. De todas formas, pincela el fondo definitivo más claro a todo alrededor y hace destacar la figura para buscar un efecto final similar. Es como si hubiese comenzado con un traspaso de la imagen, hecho que no se comprueba en otras radiografías de retratos que han aparecido bajo algunos bodegones puesto que en ellos se manifiesta la preparación e imprimación aplicada de manera general sobre el lienzo, como sucede en el primero. Tal es el caso del *Bodegón de naranjas, nueces y cajas de dulces* (National Gallery de Londres) en donde aparece un retrato de Carlos III, en el *Bodegón, panes, cajas de dulces y melero* (Colección privada), en el que subyacemente hay un doble retrato de los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza o en el *Bodegón con pan, chuletón de buey, chorizo, limón y ajo, recipientes con vegetales y jamón y otros cacharos de cocina*. En éste es un retrato de Fernando VI el que se encuentra debajo, tal vez copiado de uno pintado por Louis-Michel Van Loo (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

En el autorretrato de París, hay un cambio significativo en los ojos que se desplazan en altura, modificación tal vez motivada por el mayor espacio del que dispone. Si no el cuello le hubiera quedado muy corto. También hay rectificaciones en los dedos de las manos, en el desarrollo de telas, etc., muy similares a los antes descritos.

³ La radiografía del cuadro fue realizada por el Dr. Jose María Cabrera.

En ambos casos es la misma manera de pintar directamente sobre la tela, rectificando durante el proceso de ejecución del cuadro y superponiendo unos elementos sobre otros ya pintados. Estas superposiciones se producen, a veces, al ajustar unos contornos a otros. Por supuesto el del Louvre manifiesta un trabajo más elaborado en las luces de los paños del vestido y en las del rostro y las manos, en donde es la luz la que suaviza los acabados de las carnaciones. Pero la manera de resaltar estas luces en la frente, en los pómulos y en los dedos es similar, tanto en la visión radiográfica como en la que se trasluce a través de las finas capas semitransparentes finales del retrato definitivo.

El dibujo que sujeta Meléndez con su mano izquierda no se observa en el documento técnico del parisino sobre el papel, pero sí en el de la colección privada en donde podemos verlo de manera muy ligera en zonas por la falta de pigmentos con contraste, ya que ni el negro ni la laca roja que refuerzan algunos contornos para simular la sanguina lo tienen; por ejemplo en torno a los trazos oscuros del contorno de las piernas y en el pecho, y en claro en algunos bordes como el que marca el perfil de la figura masculina en su lado izquierdo, debido a un finísimo trazo blanco aplicado con albayalde.

Estos finísimos trazos aparecen en ambos retratos en algunos perfiles donde incide la luz dados sobre el lazo de su tocado, en los bordes luminosos de los botones y las telas, en los pequeños toques en el borde de las uñas, en la mano que sujeta el dibujo, o en el filo del portacarborcillo, maravillosamente tocado lo mismo que el metal (Fig.8).

En la radiografía del autorretrato de la colección particular, y al ver el cuadro con luz rasante, observamos unas líneas en horizontal, ligeramente caídas en diagonal, que revelan que el cuadro examinado se enrolló y tal vez fue guardado en un lugar indeterminado. Por fortuna, y antes de que se produjeran daños irreversibles, fue desdoblado y se colocó sobre un bastidor, el que hoy presenta. Recientemente ha sido restaurado y se han bajado estas dobleces lo más posible, pero sin intentar revertir el problema para no dañar ni enmascarar la obra⁴. Por suerte, la manipulación no ha hecho saltar la pintura original, por eso pensamos que no estuvo así durante mucho tiempo. Con la obra bien iluminada convenientemente pasan desapercibidos. Consideramos que forman parte de su historia material.

El cuadro fue pintado sobre un lienzo de tafetán de 17-18 hilos en la urdimbre por 16-18 pasadas en la trama por cm². Sobre el soporte se extendió una capa de base que tiene la doble función de preparar la tela y servir de fondo óptico a la pintura, es decir, es una preparación-imprimación. Está compuesta por tierras rojas, amarillas y ocre (óxidos de hierro), calcita albayalde (blanco de plomo) y algunas trazas de cuarzo, mica y negro de carbón. Estas preparaciones son similares a la que presentan la gran mayoría de los bodegones examinados⁵.

⁴ La restauración del cuadro ha sido realizada por la restauradora Rocío Dávila.

⁵ C. Garrido y P. Cherry, 2004, pp. 45-48. Además de los bodegones pintados para el Príncipe de Asturias, han podido ser examinados una treintena más.

Los pigmentos empleados para la ejecución del color son⁶:

Blanco: albayalde y calcita.

Negro: negro carbón y negro humo.

Azul: azul de Prusia y azul ultramar natural.

Amarillo: amarillo de Nápoles y tierra amarilla.

Rojo: laca roja y óxido de hierro.

Tierras: óxidos de hierro de distintas tonalidades.

El color fue aplicado, por lo general, mediante una o dos capas de color. En superficie aparecen toques puntuales para destacar alguna matización y los pequeños realces de luz.

Los materiales empleados están dentro de los que se utilizaban en la época de Luis Meléndez, pero lo más importante es que fueron usados de la misma manera con la que el pintor trabajaba. Después de una puesta en escena de la figura por medio de unos simples trazos para bosquejarla, se dio una primera mancha que fija la tonalidad posterior. Por medio de medias tintas va labrando estos colores y definiendo las zonas lumínicas de las que quedan más sombrías, con el aumento de las cantidades de albayalde en las primeras y la menor presencia de este pigmento en las segundas.

Las pinceladas son finas y modelantes en los contornos de los distintos elementos en los que el pintor distingue con gran maestría la esencia de cada uno de ellos, las carnaciones de la figura, los tejidos del vestido, la materialidad del papel, el portacarboncillos, etc. Los toques de luz finales destacarán la incidencia puntual de la misma por mínima que sea, como sucede en los finos perfiles ya mencionados. La proyección de las sombras también es importante, entre otras la de la manga sobre el amplio puño de la mano derecha, la doblez del papel sobre el dibujo, los dedos de la otra mano sobre el papel.

En la cara también observamos este hecho. La luz incide de izquierda a derecha en la escena, y las sombras por tanto se proyectan en la misma dirección, al igual que en el resto del cuadro.

Con las modulaciones de los colores y las luces y su gran captación de la realidad, Meléndez logra la volumetría y el relieve en todo el retrato a la vez que proyecta la figura en el espacio a través de la perspectiva.

Los detalles puntuales, a veces mínimos, de luz y color están dados por lo general con los pigmentos puros sin mezclar, hecho éste que caracteriza al artista y que tiene relación con su faceta de miniaturista.

⁶ Los análisis de pigmentos de este cuadro fueron realizados en la empresa Restauración y Estudios Técnicos de pintura de caballete dirigida por Rafael Romero.

El color se aplica muy diluido en el aglutinante, creando capas semitraslúcidas de superficie. La calcita introducida en estas mezclas es importante para conseguir los efectos transparentes de la pintura

Pensamos que este cuadro es el primer autorretrato que se hace Luis Meléndez para después abordar con mayor seguridad el definitivo conservado en el Museo del Louvre. Al perder su función, el de servir de modelo y guía para pintar el otro, tal vez fue abandonado y es cuando se enrolló; con el tiempo este rollo se aplastaría, hecho que produjo las líneas que hoy se observan. No nos cabe la menor duda, por sus características técnicas y estéticas de que se trata de un original del pintor. Esta obra es un eslabón de gran importancia para comprender su proceso creativo, en este caso de su autorretrato, que tan importante fue para Meléndez. El proceso seguido entra dentro de su manera de trabajar que no sólo lo aplica en este caso, sino también en la ejecución de sus bodegones cuando los repite haciendo variantes de sus composiciones.

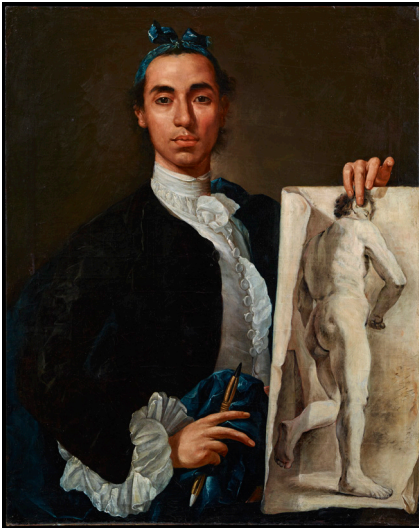


Fig. 1.- Luis Meléndez. Autorretrato. Colección particular

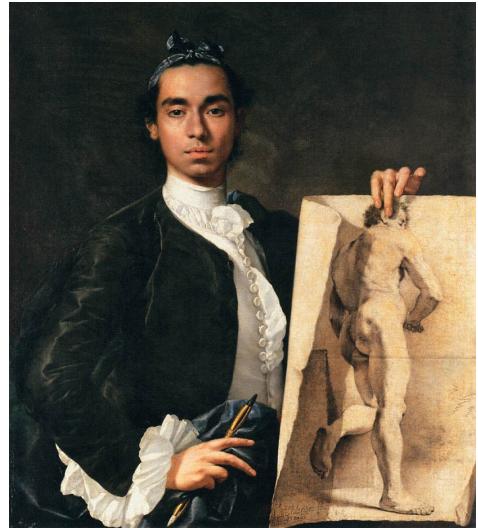


Fig. 2.- Luis Meléndez. Autorretrato. Museo del Louvre.



Fig. 3.- Luis Meléndez. Autorretrato. Detalle de la cabeza. Colección particular.



Fig. 4.- Luis Meléndez. Autorretrato. Detalle de la mano derecha. Colección particular.



Fig. 5.- Luis Meléndez. Autorretrato. Detalle de la camisa. Colección particular.

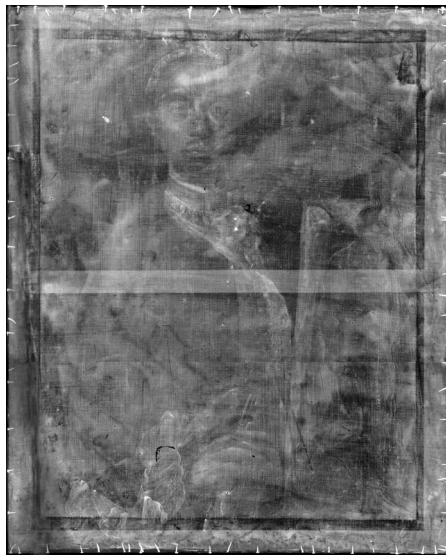


Fig. 6.-Luis Meléndez. Autorretrato. Radiografía. Colección particular.



Fig. 7.- Luis Meléndez. Autorretrato. Radiografía. Museo de Louvre



Fig. 8.- Luis Meléndez. Autorretrato. Detalle de la mano izquierda con el portacarboncillo. Colección particular.

LAS TÉCNICAS DE CINCELADO DESCRITAS POR THEOPHILUS: UN EJEMPLO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

Emilia González Martín del Río, *Licenciada en Humanidades*
emiliaglez@gmail.com

Introducción

Las técnicas artísticas siguen siendo, a día de hoy, un aspecto poco investigado en general y por los historiadores en particular. Entre ellas, han corrido mejor fortuna las técnicas arquitectónicas y las pictóricas, pero las propias de los oficios tradicionales han quedado a menudo soslayadas. Son varias las razones de esta situación. La primera y tal vez más relevante es que, proporcionalmente, tampoco abundan los estudios dedicados a las llamadas “artes menores”, en las que suele encuadrarse la producción de dichos oficios. Esta connotación que, aunque descartada ya hace tiempo por la historiografía, aún hoy se deja sentir, hizo que su estudio se iniciara de forma tardía. En el caso concreto de la platería, en nuestro país no fue hasta la segunda mitad del siglo XX cuando la disciplina comenzó a organizarse de forma sistemática. A pesar de que hoy es una rama bien asentada, sigue quedándole camino por recorrer y los estudios de síntesis, tan necesarios para organizar el conocimiento general sobre el tema, se cuentan con los dedos de la mano¹. Además, con la excepción de los dedicados a algunas técnicas concretas, éstos suelen remontarse como máximo al siglo XIII, época alrededor de la cual aparecen en España las primeras leyes de marcaje de la plata.

Dado que en muchos aspectos pueden considerarse más operacionales que artísticas, las técnicas se han entendido a menudo como una cuestión secundaria o, mejor dicho, como materia de estudio más propia para otras disciplinas y profesiones. Así, la historia del arte ha abordado preferentemente el estudio de las “artes menores” a través de sus herramientas características (análisis formal, de estilo, documental, iconográfico, epigráfico, etc.). Al margen de las personas dedicadas al propio oficio y al ámbito industrial², las profesiones que le prestaron un interés más temprano fueron el anticuariado³ y la etnografía. Hacia la segunda mitad del siglo XX comenzaron a tener mayor presencia en los estudios de historia

¹ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Platería”, en BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.), *Las artes decorativas en España*, vol. XLV, tomo II, Summa Artis: Historia general del arte, Ed. Espasa Calpe S. A., Madrid, 2000, pp. 511-661; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Platería”, en BONET CORREA, Antonio (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Ed. Cátedra, 2008 (1ª edición 1983), pp. 65-72; ALCOLEA, Santiago: *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*, vol. XX, Ars Hispaniae, Ed. Plus Ultra, 1975 (1ª edición 1958).

² Son muchos los manuales técnicos que existen. El que nos parece más completo y accesible en castellano, aunque a veces se acusa que representa la tradición italiana y no la española, es VITELLO, Luigi: *Orfebrería moderna. Técnica – práctica*, ed. Omega S. A., Barcelona, 1989.

³ Anticuarios eran, precisamente, algunos de los autores de un libro que sigue siendo hoy de consulta obligada para el estudio de la platería, especialmente por su recopilación de marcas, pero que también contiene nociones sobre las técnicas, y que es FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOJA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984.

de la tecnología, de arqueología y de restauración. Estas dos últimas ramas especialmente nos aportan, además, la metodología propia del estudio de los materiales y los importantes análisis en laboratorio, tanto químicos como de microscopía electrónica y de barrido. En estas áreas, sin embargo, faltan también trabajos de síntesis, pues los estudios suelen limitarse a piezas y aspectos técnicos muy concretos. La arqueología, además, se ocupa con más frecuencia de períodos históricos anteriores a la Baja Edad Media⁴.

Se da también la circunstancia de que el conocimiento de las técnicas, más allá de datos superficiales o generales, no es fácilmente accesible. Desde el punto de vista de su ejecución práctica, cada oficio se compone de procesos que llegan a alcanzar gran complejidad, difíciles de comprender para el lego en la materia. Para su aprendizaje, aunque sea meramente teórico, es indispensable contar con el asesoramiento de alguien con experiencia práctica, es decir, de un maestro del oficio. El conocimiento y saber hacer de los artífices tiene un gran valor y es insustituible como fuente primordial para la investigación; creemos conveniente por ello destacar su importancia y la necesidad de luchar, también desde este enfoque, por la pervivencia de los oficios tradicionales. Lo que los plateros (en este caso) nos pueden transmitir tiene un valor comparable al que nos aporta la arqueología experimental, pero de mayor calidad, dado que ellos son los depositarios naturales de la tradición; son actores y expresión viva del Patrimonio Inmaterial encarnado en los oficios y, por ello, la información que pueden suministrarnos es mayor y más certera. Lamentablemente, no todos estarán dispuestos a dárnosla. El hermetismo ha sido una característica habitual de los oficios, y aún en época reciente (si acaso no lo sigue siendo) era normal la práctica de muchos artífices de no desvelar sus conocimientos y métodos, que se guardaban a modo de secreto industrial y a veces no llegaban nunca a ser transmitidos a ningún nuevo aprendiz. En nuestros tiempos, a esta dificultad se añade que los oficios están desapareciendo y se hace cada vez más difícil encontrar expertos a quienes preguntar⁵.

El acceso a su conocimiento desde el punto de vista académico no resulta más fácil. Ya hemos mencionado la carencia de trabajos marco que sistematicen su estudio e integren las aportaciones de las distintas disciplinas. Esta es una tarea nada desdeñable, porque cada disciplina da a conocer sus avances en sus propios foros de comunicación (revistas, seminarios, etc.), cuyas publicaciones con frecuencia se agotan rápidamente y son difíciles de encontrar incluso en bibliotecas especializadas, además de emplear su propia nomenclatura. El estudio general de las técnicas de platería lo encontramos bajo denominaciones tan diversas como platería, orfebrería, artes decorativas, artes suntuarias, metalistería, metalurgia y arqueometalurgia. Las técnicas en sí también pueden recibir distintos nombres; por ejemplo,

⁴ Desde el punto de vista del estudio de las técnicas, cabe destacar en el área de la arqueología los trabajos de Alicia Perea Caveda. Otra obra interesante en esta rama, si bien está limitada al estudio del dorado, es BARRIO MARTÍN, J.; CHAMÓN FERNÁNDEZ, J. (ed. científicos), *Proyecto Dorados. Tecnología, conservación y restauración de los metales dorados medievales*, UAM, Madrid, 2008.

⁵ En nuestro caso, afortunadamente, podemos contar siempre con la ayuda inestimable de los plateros de Talleres de Arte Granda (Madrid), a quienes agradecemos, una vez más, la atención que nos prestan, y en especial al maestro Juan Tardáguila Pierna. En el caso del Arca Santa tenemos que dar también particularmente las gracias a María Priego Reyes, platera de esta empresa que formó parte del equipo que intervino en esta pieza.

las de cincelado y repujado aparecen como cincelado, relevado o labrado, sin contar con los casos en que se desconoce y confunde la técnica, como ocurre a menudo entre el esmaltado y nielado, o entre el vaciado mediante fundición y el repujado. Los trabajos son, pues, difíciles de localizar. Fuera de nuestro país, el panorama es relativamente similar en lo que respecta a lo disperso de las investigaciones, salvo en el mundo anglosajón, cuya particular inclinación a los estudios multidisciplinares y de conjunto, así como un interés más arraigado en las técnicas y tecnología, se ha manifestado en un mayor número de estudios marco fundamentales para su conocimiento. A pesar de llevar esta ventaja, no existen tampoco suficientes estudios de síntesis. La historiografía alemana probablemente cuenta también con estudios notables al respecto, pero presenta los mismos problemas de accesibilidad.

Como cualquier otra rama, la investigación de las técnicas históricas de la platería y metalistería en general se apoya, entre otras, en las evidencias arqueológicas y materiales, en las fuentes iconográficas y en las fuentes escritas. En lo que respecta a las escritas, es fundamental el estudio de recetarios, en especial para conocer las técnicas medievales y modernas, pero éste es aún muy limitado⁶. Esta línea de investigación presenta a veces un problema que suele afectar al estudio de lo hispano medieval, especialmente en trabajos extranjeros, y que es la habitual ausencia en la historiografía occidental del análisis de lo islámico⁷. Respecto a las fuentes iconográficas, comienzan a ser significativas a partir de la Baja Edad Media y son muy escasos los ejemplos anteriores que nos permitan documentar las técnicas de la platería⁸.

⁶ Cabe destacar las publicaciones de Ricardo Córdoba de la Llave al respecto. Además, bajo su dirección defendió M^a Teresa Criado una tesis doctoral sobre tratados y recetarios medievales en España: CRIADO VEGA, M^a Teresa: *Tratados y recetarios de técnica industrial en la España Medieval. La Corona de Castilla, siglos XV - XVI*, tesis doctoral, director: CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo. Universidad de Córdoba, 2012. Consultada en agosto de 2017 en: <http://hdl.handle.net/10396/8628>

⁷ Siguen siendo cruciales en este ámbito las aportaciones de ALLAN, J. W., *Persian metal and technology (700 - 1300 A. D.)*, Oxford Oriental Monographs n^o 2, Ithica Press, Londres, 1979; *Metalwork Treasures from the Islamic Courts*, con la contribución de F. Maddison, Catálogo de la exposición, Museum of Islamic Art, Doha Qatar, 2002, entre otros títulos. En nuestro idioma, la relación más completa sobre estas fuentes que hemos encontrado, aunque limitada a las que aportan noticias sobre el dorado sobre metal, está en BARRIO MARTÍN, Joaquín y CHAMÓN FERNÁNDEZ, Jorge (ed. científicos): *Proyecto Dorados. Tecnología, conservación y restauración de los metales dorados medievales*, UAM, 2008.

⁸ Una importante fuente para el estudio de los oficios en Europa desde la Baja Edad Media hasta el siglo XIX, poco conocida en España, son los *Hausbücher der Nürnberger Zwölfbrüderstiftungen*. Son dos libros divididos en varios manuscritos procedentes de dos "casas de hermanos" donde se prestaba asilo a un número limitado de artífices que no podían seguir ejerciendo su oficio. Aunque su fundación es anterior, a partir del siglo XV se inició la costumbre de retratar a los miembros que allí residían ejerciendo su antiguo oficio, lo que ofrece una vastísima recopilación de imágenes de diferentes artes entre 1425 y 1807. Están depositados en la Biblioteca Municipal de Núremberg y, desde época reciente, digitalizados y disponibles libremente en internet. *Hausbücher der Nürnberger Zwölfbrüderstiftungen*, Biblioteca Municipal de Nuremberg, mss. 279.2^o, 279b.2^o, 317.2^o, 317b.2^o y 318.2^o, 1425 - 1807. Consultado en agosto de 2018 en: <http://www.nuernberger-hausbuecher.de/> Por otra parte, en nuestro país, la fuente más importante para el estudio de los oficios en la Baja Edad Media desde el punto de vista visual son los manuscritos alfonsíes. Sigue siendo una buena aproximación para su estudio desde este punto de vista la obra de MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1986.

De entre estas fuentes escritas, hay una que destaca, tanto por su amplio estudio y difusión desde el siglo XVIII como por considerarse el manual más antiguo conocido, en el sentido en el que se entienden este tipo de obras desde el Renacimiento en adelante. Hablamos del tratado de Theophilus (o Teófilo⁹), generalmente conocido por el nombre del autor o por los títulos *De diversis artibus* o *Schedula diversarum artium*. Su composición se sitúa en tierras germánicas a comienzos del siglo XII (la datación más aceptada, entre 1110 y 1140). Está formado por tres libros o partes de alto contenido técnico, dedicadas respectivamente a las técnicas pictóricas, del vidrio y del metal, cada una de ellas antecedida por un prólogo. El tercer libro, cuyo carácter técnico y práctico hace pensar a la mayoría de especialistas que fue redactado por alguien que ejercía el oficio, es, sin embargo, al que los investigadores han prestado menor atención.

Esta obra, que es muy bien conocida por los especialistas, cuenta en el mundo anglosajón y alemán con una amplia historiografía. En nuestro país, sin embargo, se le ha prestado una menor atención y casi siempre de forma tangencial. No existe ninguna traducción ni estudio crítico completo en castellano. Sí existe una reciente traducción al catalán; se trata de una tesis doctoral de filología latina leída en el año 2016 por Marta Segarrés Gisbert¹⁰, de la que desafortunadamente no hemos tenido conocimiento sino una vez terminada la redacción de este trabajo, por lo que no la hemos consultado para el mismo, si bien dejamos constancia aquí de su existencia porque sin duda ha de ser de gran interés para el tema.

Como es natural, el tratado de Theophilus fue una de las fuentes a las que acudimos cuando el pasado año 2017 nos encargaron el estudio de las técnicas de platería presentes en el Arca Santa de la catedral de Oviedo, como parte del informe de su restauración¹¹. Dejando aquí de lado la polémica sobre la datación de esta pieza, sobre la que tanto se ha escrito, podemos convenir al menos que fue ejecutada entre 1076 y 1096, lo que significa que la separan de la redacción del tratado de Theophilus poco más o menos que cuarenta años. A pesar de la distancia geográfica entre sus lugares de origen, su proximidad temporal nos hacía suponer

⁹ En los trabajos en nuestro idioma se tiende a utilizar el nombre traducido de Teófilo. Sin embargo, dado que no hay mucha literatura científica sobre el tema en castellano, hemos preferido emplear aquí su forma latina, Theophilus, tal y como hacen los textos ingleses y alemanes, a fin de facilitar la futura localización de este trabajo en repositorios y bases de datos.

¹⁰ SEGARRÉS GISBERT, Marta, *De diuersis artibus de Teòfil: Edició, traducció al català i comentari*, Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia, Departament de Filologia Latina. Director: Dr. Pere J. Quetglas Nicolau. Consultada en agosto de 2018 en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/396122>

¹¹ *Restauración del Arca Santa de la Catedral de Oviedo, 2016*, sig. BM 706/3, Archivo del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE). La intervención contó con la dirección técnica de Paz Navarro, restauradora del IPCE, y fue ejecutada por el equipo del Departamento de restauración y conservación de Talleres de Arte Granda, coordinado por Francisca Soto Morales e integrado por Adriana Vaquero, María Priego, Cristóbal Menéndez y Juan Tardáguila. Por parte del IPCE, participaron también en el proyecto José Vicente Navarro, geólogo del IPCE y responsable de los análisis en laboratorio practicados al Arca Santa, y Miriam Bueso y Ana Rosa García, quienes realizaron las radiografías en los estudios preliminares. El estudio histórico estuvo a cargo de César García de Castro (Museo Arqueológico de Asturias), y el de técnicas de la platería al de Emilia González, quien suscribe este trabajo.

que encontraríamos puntos en común entre las técnicas descritas por Theophilus y las que observábamos en el Arca Santa. Pero, según avanzamos en la investigación, comprobamos con grata sorpresa que las similitudes iban bastante más allá de lo esperado. Algunas de las descripciones de Theophilus se ajustaban de tal manera a lo que hicieron los artífices del Arca que podrían haberse imaginado escritas específicamente para ella. Las coincidencias no se limitaban a las técnicas, sino que también se daban en aspectos de forma y estilo.

Es cierto que las técnicas de la platería han variado relativamente poco con los siglos y que, teniendo en cuenta que aún coinciden en muchos aspectos las medievales con las del taller actual, por fuerza hemos de encontrar confluencias entre dos talleres de la misma época. No obstante, creemos que nos procura una buena ocasión para explorar el obrador del platero y algunas de las técnicas de platería de ese período.

De entre todas, la similitud más destacable se encontraba en el tipo de figuras repujadas de las planchas del Arca, que coincide punto por punto con las instrucciones de Theophilus, lo que de hecho nos ha descubierto un método de cincelado y repujado que, por nuestra parte, desconocíamos. Por esta razón, el presente trabajo se centra en exclusiva en dichas técnicas de cincelado. El lector que desee conocer el resto de técnicas presentes en el Arca Santa podrá hacerlo en la publicación que en la actualidad prepara el IPCE sobre la intervención. Aquí, al centrarnos en esta técnica, pretendemos dar a conocer con mayor amplitud los datos que recogimos en nuestro informe y que, por la limitación lógica de espacio que impone una publicación más general, no han podido incluirse en aquella.

Por su parte, el tercer libro de Theophilus es muy amplio como para abarcarlo por completo en un trabajo como este, y además no somos especialistas en su figura ni en el corpus de manuscritos que conforman su obra. No pretendemos, por ello, centrarnos aquí en estas cuestiones, aunque esperamos que estas páginas sirvan para ahondar algo en el estudio de ese volumen. Tampoco pretendemos, como decíamos, un estudio del Arca Santa, de sobra documentada en la publicación que prepara el IPCE con motivo de la reciente restauración y aún más en la memoria de la misma que allí se conserva. Nuestro objetivo es analizar, desde el punto de vista del procedimiento, estas técnicas de cincelado descritas por Theophilus que quedan perfectamente documentadas en un ejemplo de la península Ibérica, el Arca Santa. Y, con ello, tratar de aproximarnos a una visión de las técnicas desde el lado del artífice.

Algunos datos sobre el tratado de Theophilus

El tratado de Theophilus es, como ya se ha dicho, un compendio de recetas y técnicas, compuesto, probablemente, en Baja Sajonia y entre 1110 y 1140. Está dividido en tres libros, dedicados respectivamente a la pintura, al vidrio y al metal. Se distingue de otros recetarios de la época, por un lado, en que gran parte de su contenido es altamente técnico y está organizado, en especial en el tercer libro, a la manera de un verdadero manual; y, por otro, en que cada libro consta de un prólogo de gran interés, con una reflexión en torno a las artes con gran carga teológica.

Es uno de los textos medievales sobre arte más conocidos y difundidos, pues la historiografía se ha ocupado de forma constante de él desde que fuera redescubierto y editado

parcialmente por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Éste fue contratado como director de la Biblioteca del Duque Augusto en Wolfenbüttel (*Herzog August Bibliothek*) en 1770, donde descubrió uno de los dos manuscritos más antiguos, ambos del siglo XII, que se conservan del tratado (Wolfenbüttel, *Herzog August Bibliothek (HAB)*, Cod. Guelf. Gudianus lat. 2^o 69, Wo1 según la clasificación de Ilya Dines). Se sucedieron a partir de su descubrimiento publicaciones y traducciones de los diferentes manuscritos conservados en distintos lugares de Europa. De todas ellas, según Ilya Dines¹², sólo pueden considerarse ediciones críticas las de Albert Ilg (1874)¹³ y la de Charles Reginald Dodwell (1961)¹⁴. Ambas son bilingües, aportando el texto latino comparado y una traducción, respectivamente, al alemán y al inglés, si bien se considera que la traducción de Ilg presenta muchos errores. La edición de Dodwell, que el autor acompañó además de un estudio crítico, sigue siendo hoy una base indispensable para los estudios sobre el tratado. Sin embargo, no puede considerarse definitiva, pues, como señala Dines, Ilg y Dodwell emplean en sus ediciones una lista limitada a ocho manuscritos¹⁵. Una de las ediciones más conocidas y utilizadas, casi inmediata a la de Dodwell, es la traducción inglesa de John G. Hawthorne y Cyril Stanley Smith (1963; edición revisada en 1979)¹⁶. A ello contribuye el hecho de que sigue siendo objeto de reimpresión, lo que la hace muy accesible, pero, también, que cuenta con un amplio estudio preliminar general que, aunque ya ha quedado desfasado en muchos aspectos, sigue siendo de referencia.

En la actualidad, puede accederse en internet de forma gratuita a los manuscritos digitalizados, gracias al proyecto *Schedula*¹⁷, desarrollado por el Thomas-Institute de la Universidad de Colonia, bajo la dirección científica de Andreas Speer y de Hiltrud Westermann-Angerhausen. La página también ofrece los textos de las ediciones publicadas por Ilg, Escalopier (al francés) y Dodwell. Ambos directores también han coordinado la publicación conjunta más reciente, hasta donde sabemos, dedicada al tratado, a la que lamentablemente

¹² DINES, Ilya, "The Theophilus Manuscript Tradition Reconsidered in the Light of New Manuscript Discoveries", en SPEER, Andreas, MAURIÈGE, Maxim y WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Hiltrud, *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst : die 'Schedula diversarum artium'*, 2014.

¹³ ILG, Albert, "Theophilus Presbyter. *Schedula diversarum artium*", en *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, v. 7, Vienna, 1874

¹⁴ DODWELL, Charles Reginald, *Theophilus, De diversis artibus. Translated from the Latin with Introduction and Notes by C. R. Dodwell, Fellow and Librarian, Trinity College, Cambridge*, Thomas Nelson & Sons, Londres, 1961..

¹⁵ Según Dines, son los siguientes: Cambridge, *University Library*, MS 1131 (Ee 6 39); Leipzig, *Universitätsbibliothek*, Ms. 1157; Londres, *British Library*, MS Egerton 840 A; Londres, *British Library*, MS Harley 3915; París, *Bibliothèque nationale de France*, Ms. Lat. 6741; Viena, *Österreichische Nationalbibliothek*, Cod. 2527; Viena, *Österreichische Nationalbibliothek*, Cod. 11236; Wolfenbüttel, *Herzog August Bibliothek*, Cod. Guelf. Gudianus lat. 2^o 69.

¹⁶ HAWTHORNE, John G. y STANLEY SMITH, Cyril (trad. y coord.), *On Divers Arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork, translated from the Latin with Introduction and Notes by John G. Hawthorne and Cyril Stanley Smith*, Dover Publications, Nueva York, 1979. 1^a Edición: 1963.

¹⁷ *The Schedula diversarum artium – a digital critical Edition*. Consultado en agosto de 2018 en: <http://schedula.uni-koeln.de/>

sólo hemos podido acceder de manera parcial para la redacción de este trabajo¹⁸. En esta publicación quedan reflejadas las líneas de investigación más recientes, cuyas conclusiones seguimos a continuación.

El *corpus* de manuscritos no se había revisado desde el confeccionado por Rozelle Parker Johnson en 1938¹⁹ hasta esta publicación, donde es actualizado por Ilya Dines. Queda establecido por este autor en veintisiete manuscritos, añadiendo al listado ocho nuevos localizados desde entonces y excluyendo otros nueve de los inicialmente considerados como parte del *corpus*. No obstante, distingue dos grupos entre los excluidos: en primer lugar, aquellos cuyo contenido no procede del Theophilus sino de otras obras (*Mappae Clavicula*, *Heraclius*, etc.); y, en segundo lugar, cuatro manuscritos que representan una rama distinta, procedente de un texto anterior que supuestamente tendrían en común con Theophilus. Tres de estos han sido estudiados por Mark Clarke, que expone sus conclusiones al respecto en esa misma publicación. De los manuscritos que forman el *corpus*, los dos más antiguos están datados en el siglo XII y se consideran de tercera generación.

Para los especialistas, ha quedado descartada la posibilidad de que la obra, en su texto fijado como canónico, fuera escrita por un único autor²⁰. Por el contrario, debe ser interpretada como un compendio de recetas, reunidas en un momento dado y unificadas a través de los prólogos, labor que sí se atribuye a Theophilus. No obstante, según expone Clarke, no está tampoco perfectamente definido qué capítulos corresponderían a esa recopilación primigenia de Theophilus y cuáles a interpolaciones posteriores de otras obras, algo a lo que se añade la dificultad de que algunos autores las consideraron en su día como parte del canon y las incluyeron en sus ediciones del texto. También se ha cuestionado el carácter eminentemente técnico de la obra, que hasta hace poco se creía sin duda dirigida a la práctica de los oficios, mientras que ahora una nueva corriente de estudiosos la considera más bien como una guía para supervisar trabajos artísticos, destinada a patrones o personas con poder adquisitivo. Que esto sea aplicable a todos los pasajes, no obstante, es discutible. Según Clarke, mientras las descripciones técnicas del trabajo del metal son excelentes, otras, especialmente las de la pintura, son deficientes. Para este autor, puede considerarse que Theophilus compiló el primer libro, gran parte del segundo y parte del tercero, y escribió los prólogos. Dines, sin embargo, argumenta que son el tercer libro y el prólogo los escritos por un mismo autor, responsable también de la compilación.

La identidad de Theophilus, cuyo nombre se considera por la mayoría de los autores como un pseudónimo de ascendencia bizantina, ha sido tradicionalmente uno de los temas centrales de la investigación. El nombre de Theophilus aparece escrito por el autor en

¹⁸ SPEER, Andreas, MAURIÈGE, Maxime y WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Hiltrud: *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die ‚Schedula diversarum artium‘*, 2014.

¹⁹ JOHNSON, Rozelle Parker, "The manuscripts of the schedula of Theophilus Presbyter", *Speculum*, Mediaeval Academy of America, 1938, pp. 86-103.

²⁰ SPEER, Andreas, "Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die 'Schedula diversarum artium' als 'Handbuch' mittelalterlicher Kunst?", en SPEER, Andreas et al., *Zwischen...*, pp. XI y ss.

las primeras líneas ya en los primeros manuscritos conservados, junto a su condición de sacerdote y monje; una atribución de la autoría poco frecuente en los manuscritos de la época.

No parece que haya ninguna evidencia firme para considerar, como tradicionalmente se ha hecho, que se trate del monje y platero Roger de Helmarhausen, identidad que sin embargo se sigue repitiendo, a menudo como segura. Esta identificación fue en primer lugar propuesta por Ilg, a partir del texto de una página añadido en el siglo XVII que antecede al manuscrito de Viena del siglo XII (Wi1, Cod. 2527), que dice: "*Incipit prologus libri primi Theophili, qui et [sic] Rugerus, de diversis artibus*" ("Comienza el prólogo del primer libro de Theophilus, que es Rugerus, sobre diversas artes"). La teoría fue rebatida por Hermann Degering²¹, pero posteriormente apoyada por Dodwell y por Hawthorne y Smith, lo que ha contribuido a su gran difusión. En esta publicación reciente a la que nos venimos refiriendo, Stefanos Kroustallis repasa el amplio abanico de posibilidades de la identidad de Theophilus y apunta a la posibilidad de que se tratara de un alto cargo eclesiástico²².

Dines, por su parte, señala que no hay motivo para descartar otras rúbricas y variantes del texto que aparecen en otros manuscritos, que sin embargo han sido consideradas como interpolaciones por estudiosos anteriores. Entre ellas, este autor destaca la que aparece en el segundo manuscrito de Wolfenbüttel, de finales del siglo XV, que en lugar de comenzar con la frase "*Theophilus humilis presbyter servus servorum Dei, indignus nomine et professione monachi*", comienza "*Northungus humilis Theophilus, nomine et professione monastica indignus [...]*". Dines piensa que no hay razón para considerarlo una interpolación, aunque aparezca en una versión tardía, y que podría tratarse de un monje llamado Northungus documentado a principios del siglo XII en el monasterio de San Miguel de Hildesheim. A él propone atribuir la compilación, los prólogos y el tercer libro.

Respecto al tercer libro, que es el único que utilizaremos aquí, ya ha quedado dicho que es el de carácter más técnico. A nuestro juicio, sí nos parece que se trata de un manual práctico, no tan diferente en la forma de sus explicaciones de otros muy posteriores, como puede ser el *Quilatador* de Juan de Arfe²³ o el manual de Bernardo Pérez de Vargas²⁴. Dentro del trabajo de los metales, se centra fundamentalmente en la plata y el oro, en menor medida en el cobre, con capítulos dedicados a técnicas ornamentales habitualmente unidas a la platería, como son el esmaltado, el nielado y el engastado y pulido de gemas. Los capítulos finales se apartan un tanto del oficio del platero y se incluyen otros trabajos en metal, como la fundición de campanas y la fabricación de tubos de órgano. Según Mark Clarke, aunque advierte que no puede en este punto determinarse con seguridad, es muy probable que esos capítulos finales, del 80 al 96 correspondan a adiciones posteriores²⁵.

²¹ DEGERING, Hermann: "Theophilus Presbiter, qui et Rugerus", en DEGERING, Hermann y MENN, W. (eds.): *Westfälische Studien. Beiträge zur Geschichte der Wissenschaft, Kunst und Literatur in Westfalen*. Alois Bömer zum 60. Geburtstag gewidmet, Leipzig, 1928, pp. 248-262.

²² KROUSTALLIS, Stefanos, "Theophilus Matters: The Thorny Question of the Authorship of the 'Schedula diversarum artium'", en SPEER, Andreas et al., *Zwischen...*, pp. 52-71.

²³ ARFE, Juan de: *Quilatador de la plata, oro y piedras*, Valladolid, 1572.

²⁴ PÉREZ DE VARGAS, Bernardo, *De re metalica*, Madrid, 1569.

²⁵ CLARKE, Mark, "Reworking Theophilus: Adaptation and Use in Workshop Texts", en SPEER, Andreas et al., *Zwischen...*, pp. 72-92.

Como nuestro interés primordial es comprender las técnicas, en este trabajo aportamos las citas a Theophilus traducidas al castellano, con la intención de facilitar el acceso al texto, más que proporcionar una pulida traducción desde el punto de vista filológico. Nos basamos para ello en la edición latina de Dodwell y en las traducciones al inglés de su edición, y en la de Hawthorne y Smith. En las referencias se indicará el número del capítulo correspondiente, que sigue la numeración dada en esas dos ediciones.

Algunos datos sobre el Arca Santa

Dado que existe el exhaustivo estudio que ya hemos citado, además de la reciente publicación de César García de Castro Valdés con su estudio histórico realizado durante la intervención²⁶, nos limitamos a perfilar unos datos generales que permitan la comprensión del texto. Tradicionalmente datada por Manuel Gómez Moreno en 1075, año en que se hallan las reliquias, esta fecha ha sido ampliamente debatida; García de Castro sitúa su fabricación hacia 1096 o 1097.

La pieza es un cajón de madera con tapa plana chapado mediante clavos de plata con planchas de plata parcialmente doradas, cinceladas, repujadas, grabadas y nieladas. Sus dimensiones totales aproximadas son de 83 cm de altura por 119 cm de anchura por 93 cm de fondo. El peso total de las planchas de plata que la recubren es de 22,63 kg. El frontal y los laterales son similares en su composición, formados por planchas con figuras repujadas dispuestas en dos cuerpos, que ocupan la mayor parte del paño. Están contorneadas por una cenefa con escritura árabe cúfica, si bien las que forman los lados superiores del marco están en realidad claveteadas a los laterales de la tapa. Cada plancha de plata medía en su origen aproximadamente 55 cm de altura por 35 de anchura²⁷. La cenefa de escritura cúfica es distinta en el frontal y en los laterales; en el frontal se representa las figuras del Tetramorfos, las chapas son más gruesas, están grabadas y nieladas y son de mayor calidad estética. Creemos que las de los laterales, realizadas con otra técnica de cincelado, se realizaron para imitar estéticamente las del frontal.

La parte superior de la tapa está chapada por cinco planchas con figuras grabadas y nieladas, rodeadas por una cenefa a modo de marco con una inscripción latina repujada también en plata. Las esquinas no tienen inscripción y en las frontales había dos grandes cabujones de cristal de roca engastados, de unos 6 cm de diámetro, de los que se conserva el derecho.

La trasera está cubierta por chapas con una sencilla decoración de retícula y aspas cincelada y presenta reposiciones posteriores. La plancha de mayor tamaño de éstas mide 52,5 cm por 51,7 cm.

²⁶ GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César: *El Arca Santa de la catedral de Oviedo*, col. *Ars Medievalis*, Fundación Santa María la Real, 2017.

²⁷ Las medidas exactas de cada chapa están recogidas en la memoria de la intervención. Aquí pretendemos que el lector se forme una idea general, por lo que las recogemos de manera aproximada.

Las técnicas de cincelado y repujado

Comencemos explicando brevemente, para una mejor comprensión, cómo se ejecutan estas técnicas en el taller tradicional actual. Hoy en día, estas técnicas tienen para nosotros una denominación y características bien definidas. Llamamos cincelado a la técnica de ornamentación que consiste en plasmar motivos ornamentales en la chapa mediante la percusión de una herramienta de acero llamada cincel. La pieza se coloca en un recipiente relleno de pez, habitualmente media esfera metálica. La pez, una mezcla variable de escayola, resina y grasa, se vuelve viscosa al calentarse. Se encastra entonces en ella la pieza, de modo que, cuando se endurece un tanto, forma una cama sólida sobre la que poder golpear la chapa sin temor a atravesarla y sin que se mueva, pero lo suficientemente blanda como para absorber el golpe. La pieza puede simplemente *cincelarse* (o, más correctamente, *trazar-se*) trazando las líneas por el anverso, o bien *repujarse*, lo que consiste en dar volumen a las figuras golpeando la chapa por el reverso. El proceso completo suele constar de cuatro pasos, si bien algunos han de repetirse varias veces. Primero, se realiza o se traspasa el dibujo, lo que hoy se hace normalmente o bien con papel de calco o tinta, o bien, con lápiz o, como tradicionalmente, marcándolo de forma somera con una punta de trazar. En segundo lugar, se *traza* por el anverso. En tercer lugar, se desprende la pieza de la pez y se *releva* (es decir, se da volumen) por el reverso con cinceles de punta redondeada. Por último, se vuelve a trabajar el anverso, realizando el *modelado* o *retrazado*, perfilando el volumen y añadiendo detalles. Pueden también en este paso trabajarse los fondos, creando un efecto mate con una decoración repetitiva, que suele recibir el nombre de matizado. Algunos cinceladores prescinden del primer trazado por el anverso, y marcan directamente el contorno por el reverso, a veces con un punteado, para realizar directamente el repujado. Las principales herramientas de este oficio son los cinceles, con muy distintas puntas y grosores según el efecto a lograr, y los martillos o macetas de cincelar, herramientas ligeras con un característico mango de pera que talla el propio cincelador de acuerdo con sus necesidades.

Aunque marcamos las diferencias entre cincelado y repujado, forman ambas parte de una misma técnica, de una especialidad practicada por un mismo artífice. Conviene también señalar que el término “repujado” es un galicismo introducido hacia el siglo XIX, por lo que muchos autores prefieren referirse a esta técnica como relevado o labrado, pero estos términos son un tanto ambiguos en las fuentes, donde parece darse más importancia al efecto de relieve obtenido que a la técnica o herramientas utilizadas. Por ello, aparece en ocasiones referido a trabajos de forja (conformado en frío a martillo), e incluso de fundición.

En el Arca Santa encontramos tres *modus operandi* de repujar distintos: el primero, en las cenefas del frontal con inscripción cúfica nielada; el segundo, en todas las chapas con figuras repujadas originales, en las cenefas con inscripción cúfica de los laterales y en la de roleos, y en las chapas con inscripción latina de la tapa; y el tercero, en la chapa con las figuras de san Simón y san Judas Tadeo. Esta última es fruto de una reposición, probablemente hacia el siglo XVI, y está ejecutada mediante el método que sigue vigente en la actualidad, por lo que no vamos a describirla aquí.

Los dos primeros modos, que forman parte de la pieza original, están ambos bien descritos en la obra de Theophilus. Además de estos, que son en los que nos centramos aquí,

se aportan en ella otras instrucciones relativas al cincelado y a la fabricación de las herramientas necesarias. Los capítulos en los que trata específicamente esta técnica son los siguientes:

13	<i>De ferris ad ductile opus aptis</i>	De los hierros aptos para el trabajo de modelar [por relevar o repujar]
14	<i>De ferris incisoriiis</i>	De los hierros trazadores
26	<i>De fabricando minore calice</i>	De cómo fabricar el cáliz pequeño
27	<i>De maiore calice et eius infusorio</i>	Del cáliz mayor y su fundición
59	<i>De confectione quae dicitur tenax</i>	De la preparación a la que llaman <i>tenax</i> [pez]
60	<i>De thuribulo ductili</i>	Del inciensario modelado [por relevado o repujado]
72	<i>De opere interrasili</i>	Del calado
73	<i>De opere punctili</i>	Del graneado [o punteado, o matizado]
74	<i>De opere ductili</i>	Del modelado [por relevado o repujado]
75	<i>De opere ductili quod sculpsitur</i>	Del modelado que es labrado [relevado o repujado, posteriormente repasado]

Describe para este trabajo varias herramientas y elementos. Entre los cinceles, distingue de dos tipos, a los que dedica capítulos separados: los de repujar (*ferrus ad ductile* o *ferrus ductilis*), entre los que menciona los redondeados (*rotundus*), planos o delgados (*tenues*), triangulares (*triangulus*), cuadrangulares (*quadrangulus*) y curvos (*recurvus*), además de los cinceles actualmente conocidos como perlas, que con un golpe seco estampan un círculo o media esfera²⁸; y los cinceles de trazar (*ferrus incisorius*), que pueden ser anchos (*latus*), delgados (*tenues*) y afilados (*acutus*), estos últimos para calar (también llamados cortadores). El modo de fabricar el cincel perla se describe en el capítulo 13, pero se aporta otra explicación en el 73.

²⁸ No podemos extendernos ahora en esta cuestión, pero sí nos gustaría señalar que la historiografía inglesa suele diferenciar dos técnicas dentro del cincelado: *chasing* y *punching*. La primera se refiere a todo trabajo inciso, entre ellos el trazado (que a veces distingue como *tracing*) en el que el cincel se desplaza al tiempo que se golpea con la maceta. La segunda se refiere al estampado, con un golpe seco, de cinceles con punta roma y con forma geométrica, frecuentemente triangular o circular. Tal vez podríamos definirlos como cierta clase de punzones, pero no es recomendable, porque no hemos oído que reciba este nombre en los talleres actuales, y en nuestra historiografía suele reservarse el nombre de punzonado para las marcas de de contraste y autoría. Volviendo a nuestros cinceles, sus formas aparecen a menudo combinadas formando grecas y motivos más complejos. El de cabeza circular suele ser, además, cóncavo, y con él se estampan medias esferas, es decir, cuentas o perlas. Es el único de este tipo, que sepamos, que recibe nombre propio, que suele ser, sencillamente, *perla*. La edición española revisada por el profesor de joyería Antoni Nadal del manual de Luigi Vitiello recoge otros nombres: en castellano, cincel *para perlas* o *para pelotas*, y en valenciano, *puàl* o *peruàl*. V. VITIELLO, Luigi, *Orfebrería moderna*, Ed. Omega, Barcelona, 1989.

La pez (*tenax*) es otro elemento que se describe con gran pormenor. Su composición a base de pez o almáciga, polvo de teja y cera no difiere de las recetas del siglo XVI. La pez, sin embargo, no siempre se menciona en las instrucciones para cincelar y repujar. En el caso de piezas pequeñas, como los cálices de los capítulos 26 y 27, se indica que las piezas, a las que se traza un dibujo sencillo, debían ser rellenadas con cera. En otras ocasiones, como en los capítulos 74 y 75, da la impresión de que, al menos parte del proceso, se desarrolla sin utilizar la pez.

Primer método de repujado

El primer modo de repujado, que encontramos en las cenefas con escritura cónica frontales, está realizado desde el anverso, es decir, hundiendo el fondo de la cara visible para crear el volumen, en lugar de relevando la escritura desde el reverso [FIG. 1]. En efecto, al estudiar estas chapas resultó llamativo comprobar cómo el reverso de las letras no presenta ninguna marca, ni siquiera con punta de trazar para marcar el dibujo. Es, así, grande su contraste con la superficie rugosa, casi alveolada, que se percibe en el reverso de los fondos.

En este caso, según lo describe Teófilo, se trazaba el contorno del dibujo por el anverso con una punta de trazar, se asentaba la pieza sobre la pez y se comenzaba a rehundir el fondo con los cinceles. Para obtener mayor relieve, una vez rehundida la superficie por primera vez, se retiraba la pez y se repetía el procedimiento. Obsérvese que, tanto en esta como en otras explicaciones, el artífice no ejecuta la técnica en solitario, sino que es ayudado por un aprendiz. La técnica forma, por cierto, parte de la explicación para realizar una vinajera:

Cuando [la pez] se haya enfriado, dibuja en el vientre y en el cuello [de la vinajera] lo que quisieras, y tomando un hierro para modelar [repujar] delgado y una maceta²⁹ pequeña, traza lo que dibujaste golpeando suavemente su contorno. Después da a un niño, a quien sentarás enfrente de ti, la maceta, y tú sostén en tu mano izquierda la vinajera y en la derecha el hierro cada uno en su lugar, y haz al niño percutir desde arriba del modo que desees, suave o fuertemente, y deprime los fondos, de modo que se hundan y el dibujo se eleve. Cuando hayas percutido por todas partes, deposita la vinajera en el fuego y retira la preparación [la pez], y cuando la vinajera esté recocida sácala del fuego, relénala otra vez y percútela como antes, y hazlo así, hasta que todos los fondos estén uniformemente deprimidos, y da forma así a todos los diseños, de modo que parecerá que están fundidos. Esto sin embargo procura sobre todo, que la plata de la vinajera sea tan espesa que cuando hayas formado los dibujos percutiendo, los puedas trazar, grabar y pulir convenientemente con los buriles.³⁰

Una gran ventaja de este modo de hacer es que no se golpea la escritura, es decir, la zona en la que después se va a grabar, conservando allí la chapa su espesor y ductilidad original.

²⁹ La palabra que emplea es *malleolum*, literalmente maza o martillo pequeño, por lo que creemos correcto traducirlo como maceta, que es en nombre con el que actualmente se designa el martillo del cincelador.

³⁰ Theophilus, cap. 58.

Segundo método de repujado

El segundo modo de repujado es el predominante en la pieza, y lo encontramos en todas las chapas de figuras repujadas originales, en las cenefas con inscripción cúfica de los laterales, la inscripción latina de la tapa y en una chapa con cenefa de roleos, añadida en una reparación probablemente medieval. [FIG. 2]

En las chapas de las figuras se observa especialmente la particularidad de este procedimiento. Se pueden ver en el reverso numerosos trazos delgados, que en un primer momento atribuimos al diseño del dibujo sobre la plancha, ejecutado con punta de trazar para servir de guía para el repujado. Pero se da la circunstancia de que, en bastantes casos, se puede ver cómo estas delgadas líneas se trazaron una vez sacado el volumen, por lo que no se trata de un dibujo inicial. Por otra parte, la mayoría de estas líneas del reverso no son superficiales, como correspondería a un diseño, sino trazadas con cincel. Sin embargo, el rasgo más peculiar es que prácticamente todas estas líneas, sino acaso no todas, tienen una correspondencia con otra línea casi idéntica, incisa por la otra cara en el mismo lugar. [FIG. 3 Y 4] Una cuidadosa observación revela que estos dos trazos gemelos, cincelados cada uno por una cara de la chapa, no están exactamente en el mismo sitio, lo que podría haber producido una degolladura en la chapa, sino yuxtapuestos con una separación máxima de uno o dos milímetros. A falta de conocer un nombre exacto para este método, y para facilitar su estudio, lo llamaremos aquí *cincelado de contrapunto*. El hecho de que fuera necesario sacar el volumen repitiendo el golpe por el reverso sugiere que, o la pez sobre la que trabajaban era muy blanda, o no la utilizaban en absoluto, cincelando al aire o, más probablemente, sobre algún material blando, como cuero. Esto explicaría también algunos errores que se observan, como grandes desplazamientos del cincel, que sólo se comprenden si se trabaja sobre una superficie poco firme.

En este cincelado de contrapunto, la función del cincelado del reverso es compensar el volumen de la chapa, allí donde se ha hundido al cincelar la línea por el anverso. No es un procedimiento habitual del cincelado que hoy conocemos como tradicional y no hemos encontrado ninguna descripción del mismo en otra fuente distinta a Theophilus, ni en trabajos de investigación.

La descripción de Theophilus de esta técnica se adapta de tal manera a lo que vemos ejecutado en el Arca Santa que podría imaginarse escrito para ella:

Traza [las figuras] en la cara [de la chapa] que parezca mejor y más apropiada, suavemente, de manera que apenas se perciba por la otra cara.

Entonces, con un hierro curvo y bien pulido frota suavemente formando la cabeza, que ha de ser lo que más sobresalga; y dando la vuelta a la chapa por el anverso frota alrededor de la cabeza con un hierro idéntico y pulido, de manera que se hunda el fondo y se eleve la cabeza, y hecho esto golpea alrededor de la misma cabeza suavemente con un martillo mediano sobre el yunque, y así frente al horno recuécelo con un carbón superpuesto en ese lugar, hasta que esté incandescente. [...] Haz esto repetidamente, relevando desde el reverso y el anverso, aplanando con el martillo muchas veces y recociéndolo con frecuencia, hasta que se eleve un montículo de tres a cuatro dedos, más o menos según el tamaño de las figuras. [...]

Después con un hierro de trazar, dibuja el cuerpo o cuerpos de las imágenes, y tanto rehundiendo como percutiendo de vez en cuando relévalas, cuanto deseese; pero procura que la cabeza sea siempre lo que más sobresalga. Después de esto dibuja las narices y las cejas, la boca y las orejas, los cabellos y los ojos, las manos y brazos, y el resto de las sombras de las vestiduras, escabeles y pies; y así relévalo por el interior con un hierro curvo de menor tamaño, suave y diligentemente, con sumo cuidado para no romper o perforar la pieza. [...]

Cuando el relieve de las imágenes relevadas sea [suficiente] como para [realizar] los trazos delgados, si fuera oro, hazlo de inmediato y púlelo diligentemente [...].³¹

Más adelante, explicando el mismo procedimiento sobre chapa de cobre, aunque se advierte que puede realizarse también en oro o plata, da las instrucciones sobre el modelado final que nos desvelan el uso de ese cincelado contrapuesto:

Cuando hayas elevado la figura a la altura que deseese, toma los hierros de un palmo de largos, en una parte más gruesos, sobre la que puedes percutir con el martillo, y por otra más finos, delgados, redondos y agudos, aquellos que sean aptos para este trabajo, y sentando frente a ti a un niño diestro en este arte, sujeta con la mano izquierda la chapa y con la derecha los hierros, golpeándolos el niño desde arriba con un martillo mediano, dibuja los ojos y narices, cabellos y dedos de las manos, las articulaciones de los pies, y todos los trazos de la vestimenta por el anverso, de modo que se perciban por el interior, donde también percutirás con los mismos hierros, para que el trazado se eleve hacia el exterior. Cuando haciendo esto estén ya todas las imágenes formadas, con hierros de excavar [buril] y de pulir [o raer] excava alrededor de los ojos y narices, bocas, y barbilla y orejas, y dibuja los cabellos y todos los trazos finos de la vestimenta, y las uñas de las manos y los pies. [...]³²

Las huellas de uso nos indican que es así como se cincelaron las chapas de figuras del Arca Santa. Para más similitud, de hecho, continúa la explicación con cómo proceder para dorar parcialmente los cabellos, barbas y otros elementos. En efecto, se relevó en primer lugar el bulto general de cabezas y cuerpos. Cabe plantearse si en el caso del Arca se cinceló primero el anverso, como explica Teófilo, o el reverso, como podrían indicar las líneas realizadas con punta de trazar. En cualquier caso, se fueron realizando los trazos y sus contrapuntos por la cara contraria de menor a mayor nivel de detalle. Tanto en las líneas preparatorias como en el cincelado se percibe a menudo una gran libertad de trazo e improvisación, lo que nos habla de un artífice muy experimentado.

Volvamos a la descripción de Teófilo para fijarnos en la enumeración de los detalles a cincelar: “las narices y las cejas, la boca y las orejas, los cabellos y los ojos, las manos y brazos, etcétera, las sombras de las vestiduras, escabeles y pies”; y “los ojos y narices, cabellos y dedos de las manos, las articulaciones de los pies, y todos los trazos de la vestimenta”. Es particularmente acertada la indicación de trazar “las narices y las cejas” porque, como puede verse, forman parte siempre de un trazo conjunto. Los cabellos y los ojos son quizá los que demuestran peor calidad técnica, pero debe tenerse en cuenta que las caras, al formar la parte más sobresaliente de la chapa, son las que más han sufrido e incluso pueden haber sido

³¹ Teófilo, cap. 74.

³² Teófilo, cap. 78

objeto de intervenciones posteriores. También sorprende la mención a las articulaciones de los pies, que en efecto se ven reflejadas en algunas figuras. Los pliegues de las vestiduras y sus sombras, que también aparecen en la enumeración anterior, son tal vez la característica más destacable de estas figuras, donde el artífice demuestra gran dominio. Igual que con las sombras, se ven enriquecidas con otros detalles ornamentales. Destacan las ornamentaciones a base de una fila de contario o punteado, que se observa tanto repujada como incisa.

Las figuras de estas chapas conservaban algo de lo que también habló Teófilo, que es una pasta de relleno, cuya función era mitigar la acción de los posibles golpes. Su receta indica que se prepare con dos partes de teja triturada y una de cera, del siguiente modo:

Quando después tengas esta chapa de oro o de plata completamente relevada y pulida y quieras fijarla [adosada en la pieza o en el alma], toma cera y derrítela en un vaso de barro o de cobre, y mézclala con tejas finamente trituradas o tierra, de modo que sean dos partes y la cera [sea la] tercera. Cuando esté uniformemente desleído, lo removerás fuertemente con una cuchara de madera, y entonces rellenarás todas las imágenes de oro, plata o cobre, o cualquier cosa que esté relevado en ellas, y cuando se enfríe fíjala donde desees.³³

El informe de análisis de materiales practicado durante la intervención por José Vicente Navarro recoge, en la muestra nº 11, el análisis practicado al relleno la cabeza de una de las figuras del Arca, en concreto la del apóstol san Pedro de la chapa del frontal. Determina el análisis que el material “está constituido por una matriz orgánica que aglutina granos angulosos de cuarzo y otros silicatos, algunos de los cuales, por su textura, pueden proceder de cerámica molida”. Esta descripción puede coincidir, en efecto, con la receta dada en la obra de Theophilus. Este tipo de relleno se ha estudiado también en el arca relicario de los Hijos de San Segismundo, de la abadía de Saint-Maurice (San Mauricio, Valais, Suiza)³⁴.

Otras técnicas de Theophilus en el Arca Santa

Como apuntábamos al inicio, las de cincelado no son las únicas técnicas descritas por Theophilus que encontramos en el Arca Santa, sino las que, por su interés, hemos creído más oportuno resaltar en este artículo. Entre estas otras técnicas destacan el nielado, el dorado y el lapidado del cristal de roca, además de, por supuesto, todos los pasos de fusión y conformado a martillo que fueron necesarios para realizar las chapas. De todas ellas puede encontrarse más información en la citada memoria de la intervención depositada en el IPCE.

³³ Teófilo, cap. 74.

³⁴ HERM, Christoph: “La Châsse des Enfants de saint Sigismond de l’Abbaye de Saint-Maurice: analysis of the filler material using graphite-assisted laser desorption / ionisation mass spectrometry”, en ANHEUSER, Kilian, (ed.): *Medieval reliquary shrines and precious metalwork: proceedings of a conference at the Musée d’Art et d’Histoire*, Geneva, 12 – 15 September 2001 = Châsses-reliquaires et orfèvrerie médiévales, Londres, 2006.



FIG. 1: Arca Santa, s. XI, Museo diocesano de la catedral de Oviedo. Plancha con escritura cúfica nielada del frontal (detalle). Anverso y reverso. *Fotografía: E. G. M. R., 2017.*



FIG. 2: Arca Santa, s. XI, Museo diocesano de la catedral de Oviedo. Plancha del lateral derecho, por su anverso y reverso. *Fotografía: E. G. M. R., 2017.*



FIG. 3: Arca Santa, s. XI, Museo diocesano de la catedral de Oviedo. Detalle de la plancha de la ilustración nº. 2. Anverso y reverso. Fotografía: E. G. M. R., 2017.



FIG. 4: Arca Santa, s. XI, Museo diocesano de la catedral de Oviedo. Detalle de una de las planchas del lateral izquierdo. Anverso y reverso. Fotografía: E. G. M. R., 2017.

LA FÁBRICA DE TABACOS DE SEVILLA DURANTE LA GESTIÓN DE JOSÉ ANTONIO LOSADA (1744-1764): FIESTA Y CORRUPCIÓN¹

Santiago de Luxán Meléndez y María de los Reyes Hernández Socorro,
(Grupo de investigación G9. Historia, Economía y Sociedad de la Universidad de Las Palmas de
Gran Canaria)²

Introducción

Ramón Cansino escribe en el *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado*... que se puede dar también el nombre de *Mundo abreviado* a las Reales Fábricas de Tabaco de esta ciudad, que como como en una República incluyen un mundo de diversas gentes de distintas categorías, sometidas en un orden a un gobierno. Su objeto principal –continua– es producir tabaco de polvo lavado para incremento del Real Erario. Este producto está indisolublemente ligado a esta urbe, <<con que aumenta sus realces en el nombre antiguo y heroico de Sevilla en las más remotas Naciones>>³. Nuestro objetivo en este estudio es relacionar tres variables. La Fábrica de tabacos de Sevilla, la existencia de una red estructural de fraudes que será sujeta a dos grandes procesos, que ponen en entredicho a uno de sus directores principales entre 1748 y 1764, y las fiestas organizadas en forma de Máscara para celebrar el comienzo del reinado de Fernando VI. Las fuentes primarias que hemos utilizado son, por un lado, el texto de la Máscara redactado por Ramón Cansino junto a los cuadros de Domingo Martínez. De otro, el Memorial que describe pormenorizadamente el proceso a que fue sometido Losada en 1764, que proporciona, además, información de interés de la causa de 1748, de la que salió indemne el director de la Fábrica.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *La configuración de los espacios atlánticos ibéricos. De políticas imperiales a políticas nacionales en torno al tabaco (siglos XVII-XIX)*, HAR2015-66142-R.

² Santiago de Luxán Meléndez (santiago.deluxan@ulpgc.es) es Catedrático de Historia e Instituciones Económicas y María de los Reyes Hernández Socorro (mariadelosreyes.hernandez@ulpgc.es) es Catedrática de Historia del Arte.

³ *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara de simbólicos triumphos en festiva ostentación del más plausible culto por medio de los quatro elementos que ofreció la lealtad amante de los Dependientes de las Reales Fábricas del Tabaco, para celebrar la Real Jura, solemnizada por la mui leal ciudad de Sevilla en la exaltación a el Throno y Cetro de dos Mundos de nuestro Catholico Monarcha el Sr. D. Fernando VI a cuyos reales pies por mano del Excmo. Sr. Marqués de la Ensenada, Caballero del Insigne Orden del Toyson de Oro, del Real de San Genaro, Gran Cruz de Malta etc. la dirigen reverentemente obsequiosos y en nombre de los demás Superiores Ministros y Dependientes de las Reales Fábricas D. Joseph Antonio Lossada y Prada, su principal Gefé y diputado de estos obsequios y D. Ramón Cansino y Casafonda, Dependiente de la misma Renta, Author de ellos y de esta Relación.* Impreso en Sevilla [1751], p. 39.

El peso de la Real Fábrica de Tabacos en Sevilla y su dimensión imperial

La Fábrica de tabacos de Sevilla arranca su dilatada historia en torno a 1620, cuando todavía ni siquiera se había creado el estanco del tabaco por la Monarquía española (1636)⁴. No obstante, la Corona realizó un ensayo de estanco de tabaco en Indias (1620-1624), que tuvo como centro de operaciones la ciudad de Cartagena y como agente principal al sevillano Diego Pinelo⁵. Durante el siglo XVIII la Fábrica estará ubicada en dos sitios diferentes. La primitiva, junto a la iglesia de San Pedro⁶, con sus sucesivas ampliaciones, permanecerá en funcionamiento hasta 1758, año en que se realizará el traslado al nuevo edificio, Fábrica de San Diego, ocupado en la actualidad por la Universidad de Sevilla. Volviendo al texto de la Máscara con el que hemos empezado este estudio, encontramos una perfecta definición del establecimiento fabril sevillano, cuando todavía estaba en San Pedro, que merece la pena recordar:

Ocupa este célebre ingenioso artificio innumerables Dependientes, y Operarios en muchas oficinas que para diferentes maniobras tiene este basto taller, no solo al fin de laborear los Tabacos, sino también para conseguir ingenios, instrumentos, pertrechos de madera, piedras, hierro, bronce y otras materias, que sirvan al uso de los principales ministerios; y para mantener en buena disposición, aptitud y firmeza la misma fábrica, sus oficinas, aguas y demás que le pertenece, ocupa Architectos, Canteros, Albañiles, Carpinteros y otros que fuera nombrarlos prolixo assumpto; pero es tan precisa la concurrencia de esta Multitud de Maestros, Oficiales y Facultades, que solamente con el conjunto de sus labores, que mutuamente proporcionadas en su aplicación y uso se corresponden, pudieran encadenar tan officiosa, y útilmente la composición de este todo admirable.

Concurren también, entre tanto número, infinitos facultativos de otras artes, y aplicaciones, que no conducen para laborear los Tabacos, ni a otros destinos de la Fábrica, como Músicos, Polvoristas, Soldados, Pintores, Marineros, Fabricantes, y Texedores de Seda, Lana, y Lino, como de otras muchas especies, que quieran buscarse; los que, o por la pérdida del Comercio, y fábricas del Reyno, o por otros contratiempos de la fortuna varia han dexado los rumbos, que no les aprovechaban al navegar en continuas zozobras, para descubrir la margarita de su manutención, y escarmentados de la poca medra de su suerte tomaron tierra en el polvo del tabaco; contentándose, para huir de fracasar en tan inciertas navegaciones, con el seguro, aunque limitado subsidio que gozan por mercenarios de esta admirable Fábrica o pequeño Mundo [...]?

⁴ Nuestras referencias generales de la fábrica están tomadas de RODRIGUEZ, José Manuel, *Historia de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Sede actual de la Universidad*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa 2005. En esta obra el autor sintetiza diversos trabajos anteriores consagrados al establecimiento sevillano.

⁵ LUXÁN, Santiago de << Dos proyectos de creación de una estructura centralizada de abastecimiento del estanco español de tabacos (1620-1717). Estudio institucional>>, *Anais de História de Além-Mar*, Lisboa, volumen 17, 2017, pp. 177-205.

⁶ OLIVER, Alberto, *La arquitectura y el lugar. Análisis histórico-urbanístico de una manzana de la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1987.

⁷ *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara...* pp.40-41. En este texto tenemos establecida las diferencias entre los dependientes de la Fábrica y los numerosos jornaleros que eran contratados diariamente.

En la estructura de la Renta del tabaco, recordemos uno de los principales ingresos de la Corona durante el XVIII, la Fábrica, y por tanto Sevilla, ocupará un lugar muy relevante. Por una parte, será el centro principal de recepción del tabaco americano, principalmente el procedente de La Habana. Por otra, será el núcleo productor y redistribuidor del tabaco para el conjunto de las administraciones de la Renta⁸. De este modo el tabaco aparece ligado estrechamente a la actividad de Sevilla que aunque ha perdido la Casa de Contratación, desplazada a Cádiz en 1717, se recupera con ímpetu de la crisis padecida por la urbe en la segunda mitad del XVII, siendo la producción de labores de tabaco su industria principal, tanto desde el punto de vista de la facturación, como por el número de sus empleados. Conviene que anotemos que la Renta del tabaco, de modo general en manos de arrendadores durante el siglo XVII, tendrá un importante incremento en las tres primeras décadas del siglo XVIII, multiplicando casi por cuatro sus valores⁹. Esta situación repercutió en la vida del establecimiento, que respondió al incremento de la demanda, ampliando sus instalaciones con la compra de inmuebles adyacentes, aumentando su producción, renovando el equipo, diversificando labores, contratando más personal y por supuesto trayendo más tabaco molido de las Indias¹⁰. Variables fundamentales que influyen en la marcha de la Fábrica durante el marco cronológico elegido son la Guerra de Sucesión. La creación de la primera Factoría de la Habana (1717) y las sucesivas formas institucionales que se implementaron en la isla antillana para la compra del tabaco, desde el control directo por la Renta, con un peso importante de la Fábrica de Sevilla, hasta la firma de contratos de abastecimiento con asentistas particulares, principalmente Tallapiedra, Casamadrid y la Real Compañía de La Habana¹¹. La extensión de la Renta a la Corona de Aragón, hasta entonces fuera del monopolio. La suspensión de pagos de 1739. Los diversos conflictos bélicos que España tuvo que arrostrar en esta parte del XVIII, principalmente la Guerra de la Oreja y la Guerra de los Siete Años, que alteraran los precios del producto con la correspondiente contracción de la demanda¹². O, por

⁸ LUXÁN, Santiago de << El proceso de construcción del estanco imperial hispánico 1620-1786. las reformas borbónicas del siglo XVIII>>, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 2019, Las Palmas de Gran Canaria, en prensa.

⁹ GRETA, Grupo de Estudios del Tabaco (Gárate, Montserrat; González, Agustín; Luxán, Santiago; Rodríguez, José Manuel; Solbes, Sergio; Torres, Rafael), << El consumo de tabaco en España en el siglo XVIII>>, *Cuadernos de Investigación Histórica* (Fundación Universitaria Española, Seminario Cisneros), Madrid, 2002, 19, pp. 313-345.

¹⁰ RODRÍGUEZ, José Manuel, *Historia de la Real Fábrica...* pp. 39-44.

¹¹ LUXÁN, Santiago de, GÁRATE, Montserrat y RODRÍGUEZ, José Manuel, *Cuba-Canarias-Sevilla. El estanco del tabaco español y Las Antillas 1717-1817*. Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2012, pp. 167-295. LUXÁN, Santiago de, <<El marco institucional del tabaco en el Imperio español. La especial integración de Cuba en el estanco español 1684-1727>>, en LUXÁN Santiago de, FIGUEIROA, Joao y SANZ, Vicent (eds.), *Tabaco y esclavos en los Imperios Ibéricos*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Centro de História d' Aquém e d' Além Mar, 2015, pp. 34-59.

¹² LUXÁN, Santiago de, GÁRATE, Montserrat. "La influencia de los conflictos bélicos imperiales en la definición del mercado tabaquero español durante el siglo XVIII", en GONZÁLEZ, Agustín *Un Estado Militar. España 1650-1820*, Madrid, Editorial Actas, pp. 291-316

último, el proceso de desprivatización que vivió la Renta del Tabaco¹³ y que condujo a la administración directa entre 1701-1731. Esta última cuestión cambió el estatus de la Fábrica de Sevilla que desde el principio del siglo quedó encuadrada dentro de la administración real¹⁴.

Antes de la Universal Administración de 1731, emprendida por Patiño, los responsables de la Fábrica eran conscientes de la necesidad de contar con nuevas instalaciones. Después del proyecto fallido de trasladarse a las Reales Atarazanas se optó por la construcción de un nuevo edificio extramuros de la ciudad, la futura Fábrica de San Diego. Diversos arquitectos intervinieron en el largo proceso de su construcción (Ignacio Sala, entre 1726-1731; Diego Bordick, entre 1731-1735; Vicente Acero, 1735-1739; José Barnola y Sebastián Van der Borcht, entre 1750-1758). La construcción de las nuevas fábricas hay que atribuírsela al empeño del Marqués de la Ensenada (1743-1754), durante los años en que José Antonio Losada, el protagonista de nuestra historia, se había consolidado como uno de los máximos responsables de la institución. Aunque las obras se iniciaron en 1728, sufrieron una parálisis como consecuencia de la crisis de 1739. El conjunto de lo gastado en su construcción, según Rodríguez Gordillo, fue de 12.090.746 reales hasta 1737, pero no pasó de 1.243.372 reales entre aquella fecha y 1748. Por lo tanto, podemos hablar de un auténtico frenazo del que no se empezará a salir hasta la década siguiente, en que se destinaron a las obras 18.762.879 reales¹⁵. Apuntemos que la Máscara que la Real Fábrica ofreció a Fernando VI por su advenimiento al trono entre 1746-1747, se realizó en los momentos en que las obras del nuevo establecimiento estaban casi paradas. Nuestra interpretación es que esto puede querer decir que los responsables del establecimiento querían ganarse el favor real con esta exuberante fiesta barroca, teniendo en cuenta que además se pusieron bajo la protección de Ensenada, para que se diese nuevo impulso a las obras de la Fábrica. No es de extrañar que el Cabildo de la ciudad acogiese con entusiasmo esta idea que tanto podía beneficiar a Sevilla. Por un lado, descongestionado un lugar de la ciudad poco operativo para las actividades fabriles y, por otro, abriendo el camino de una industria más moderna que identificaría a la nueva Fábrica, tanto con la urbe, como con la Monarquía y su proyección imperial. En estos momentos debemos sacar a colación también que con Fernando VI el Marqués de la Ensenada, cuya política continuó y perfeccionó el marqués de Esquilache durante el reinado de Carlos III, comenzó la construcción de un Estanco Imperial que significaba la extensión de la Renta del tabaco al continente americano. En este nuevo diseño la Fábrica debería jugar un gran protagonismo. Por ese motivo, desde la perspectiva de la Renta del tabaco, queremos ver en esta Máscara algo más que la celebración de la ascensión al trono del nuevo monarca. De ahí que el jesuita Domingo García, en el texto de su aprobación de la Máscara pudiese escribir que en Sevilla se venera, se reconoce y se aclama <<al dueño de la Monarquía Española, a quien rinde vasallaje un Mundo Antiguo en Europa, otro nuevo en América. Mejor que de Alejandro se dice de el gloriosísimo Fernando VI: Unus non sufficit orbis>>¹⁶.

¹³ ESCOBEDO, Rafael, <<La desprivatización de la Hacienda española durante el siglo XVIII: el ejemplo del monopolio de tabacos>>, en *Empresa y Humanismo*, 2005, XI, 2/5, pp.35-66.

¹⁴ ESCOBEDO, Rafael, *El tabaco del rey. La organización de un monopolio fiscal durante el Antiguo Régimen*, Pamplona, EUNSA, 2007, pp. 25-76.

¹⁵ RODRIGUEZ, José Manuel, *Historia de la Real Fábrica...* pp.62-68.

¹⁶ *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real...*

Intrigas y practicas al margen de la ley: los procesos contra José Antonio Losada por extraer tabacos de las Reales Fábricas

Jerónimo de Uztariz coetáneo de los acontecimientos que estamos analizando escribió acerca de la importancia que tenían «las reglas y providencias convenientes» para el buen funcionamiento de las instituciones, e igualmente el nombramiento de «hombres prácticos y zelosos»¹⁷. La Renta del Tabaco tendrá sus Instrucciones principales en 1726 y 1744, a los que hay que añadir el Real decreto de implantación de la Universal Administración de 1731. La Fábrica de Sevilla, en particular, las de 1744 y las de 1761. De la primera de ellas el artífice fue Felix de Davalillo, uno de los máximos responsables de la Renta y, al parecer protector de José Antonio Losada, responsable por parte de la Fábrica de la Máscara. La segunda, con Esquilache como superintendente de la Renta, sería redactada por el citado Losada, con la colaboración de Julián Robiou¹⁸. Como ha puesto de manifiesto la historiografía el estudio de la Renta del tabaco y el fraude son caras de la misma moneda¹⁹. Para el conjunto de la Renta la lectura de sus Instrucciones pone de manifiesto que, desde el mismo momento en que se crea la institución, una de las principales preocupaciones es la desviación de la norma por parte de los funcionarios que la componen y, en consecuencia, una parte muy importante de las normas y reglamentos se dirigen a perseguir y penalizar a los que

¹⁷ UZTARIZ, Gerónimo, *Theórica y práctica de comercio y de marina en diferentes discursos y calificados ejemplares que, con específicas providencias se procuran adaptar a la Monarquía española para su prompta restauración, beneficio universal y mayor fortaleza contra los émulos de la Real Corona mediante la soberana protección del Rey Nuestro Señor Don Phelipe V por Don-----*, Caballero del Orden de Santiago, del Consejo de SM y de la Real Junta de Comercio y Moneda y Secretario de SM en el Consejo y Cámara de Indias, 3ª ed., Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1757, pp.45. y 367. Cito por la 2ª ed., la primera es de 1724.

¹⁸ RODRIGUEZ, José Manuel, *Historia de la Real Fábrica...* pp. 103-109.

¹⁹ GONZÁLEZ, Agustín, «En torno al contrabando del tabaco en el siglo XVIII», *Estudios de Historia moderna y contemporánea. Homenaje a Federico Suárez Verdeguer*, Madrid, Rialp, 1991, pp.199-210. GARCÍA, Mario, «Comercio y contrabando en Navarra durante el feudalismo desarrollado», *Hacienda Pública Española*, pp. 79-99. RODRIGUEZ, José Manuel, «El fraude en el estanco del tabaco (siglos XVII-XVI-II)», *La difusión del tabaco en España. Diez estudios*, Sevilla, Fundación Altadis y Universidad de Sevilla, 2002, pp. 59-78 (1ª ed. 1994). BLANCO, José, «Contrabando y prácticas ilícitas en la frontera extremeña. El Informe de 1791», *Alcántara. Revista del Seminario de Estudios Cacerreños*, 1995, 35, pp. 137-153. ESCOBEDO, Rafael, *El tabaco del rey*, 167-291. ANGULO, Alberto, «Estanco y contrabando de tabaco en el País Vasco (1684-1876)», en GONZÁLEZ, Agustín y TORRES, Rafael (eds.), *Tabaco y economía en el siglo XVIII*, Pamplona, Eunsa, 1999, pp.195-237. BIBILONI, Andreu, *Contrabandistes i asents de rendes. Supervivents i acumuladors en torno al negoci del tabac a Mallorca durant els segles XVII i XVIII*, El Tall, Palma de Mallorca 2000. BERGASA, Oscar, «Monopolio de tabaco y Real Hacienda: el impacto del contrabando sobre los dineros del Rey durante el siglo XVIII. Un modelo econométrico de estimación del mercado del tabaco», en González, Agustín (ed.), *Política económica y gestión de la Renta del tabaco*, Madrid, Fundación Altadis, 2008, pp. 373-387. MELÓN, Miguel Ángel, «Servir y servirse del Estado. Pedro López de Lerena y la persecución del contrabando en la España del siglo XVIII», *Tiempos Modernos* 30, 2015/1, pp. ROMERO, Álvaro, «Fraude y conflictividad en las Reales Fábricas de Tabacos de Sevilla (1740-1759)», GARCÍA, Máximo (ed.), *III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna*, Universidad de Valladolid - Fundación Española de Historia Moderna. 2015, pp. 785-793.

tengan una conducta irregular²⁰. El propio decreto implantando la Universal Administración en 1731, como lo fue su antecedente en 1684, era un alegato contra los defraudadores, en este caso los arrendadores de la Renta.

Si nos acercamos a las Reales Fábricas de Sevilla, la situación puede ser definida de la misma forma. Los funcionarios de la Fábrica señalaban entre las desventajas de la primitiva de San Pedro la alta incidencia del fraude. Esta circunstancia negativa tratará de minimizarse en los proyectos y construcción de la Fábrica de San Diego, comenzando por el de Ignacio Sala, continuando por el de su sucesor, Bordick, que renunció a la integración del inmueble en la ciudad para evitar el fraude y llegó a diseñar un canal que llegase a la parte trasera de la Fábrica para evitar sustracciones. O, en el último tramo de la construcción, cuando se definió en 1754 la conexión de la Fábrica con la ciudad, cuando se denominó al proyecto con el significativo nombre de <<entrada y resguardo>>²¹.

La Instrucción de 1761 se ocupó también del fraude que se cometía dentro de la Fábrica con la extracción clandestina de tabacos, incorporando para el mayor control de los dependientes la figura de nueve capataces mayores. Especial mención merecieron los Porteros del establecimiento. En la Instrucción se especifica que <<esta se les leyese una vez cada semana>> y que los operarios entrasen y saliesen a horas precisas en invierno y en verano. Es igualmente de interés las funciones que se encomendaban a la guardia externa en el control de las entradas y salidas. Precisamente el autor de esta reforma y principal impulsor del traslado a la nueva Fábrica de San Diego, José Antonio Losada y Prada²², en 1764 fue acusado <<en enojoso pleito>>²³, y, perdido el favor real, condenado el 30/05/1766 por sustracción de tabacos a:

[...] privación perpetua de empleo de Superintendente, y Director de aquellas Reales Fábricas y de poder obtener otro alguno de la Real Hacienda: en confiscación de todos sus bienes, en ocho años de destierro preciso de Sevilla á 20 leguas de distancia²⁴.

A lo largo de la Sumaria que se siguió contra Losada entre 1764-1766, las alusiones al fraude estructural de la Real Fábrica son constantes, empezando por el *Memorial de las noticias adquiridas sobre las extracciones de Tabaco* que dio origen a la causa principal que se abre con la primera Orden de Esquilache por el Juez comisionado Francisco Bruna el 12/07/1764:

²⁰ LUXÁN, Santiago de, *El marco institucional del tabaco...* pp.43-45.

²¹ RODRIGUEZ, José Manuel, *Historia de la Real Fábrica...* pp. 52-63.

²² RODRIGUEZ, José Manuel, *Historia de la Real Fábrica...* p. 98.

²³ AGUILAR, Francisco, *Historia de Sevilla: el Siglo XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1989, p. 189.

²⁴ Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Fábrica de tabacos de Sevilla, Autos Criminales, leg. 57 bis, *Memorial ajustado, comprobado y firmado por las partes, de la causa formada con comisión de S.M. por Don Francisco de Bruna, Ministro de la Audiencia de Sevilla contra Don Joseph Antonio de Lossada y Prada Superintendente de las Reales Fábricas del Tabaco y otros dependientes de ellas sobre fraudulentas extracciones de este género*. Impreso sin fecha y lugar de edición.

El Rey está enterado, de que sin embargo de la cuenta, y razón, establecida en las Fábricas de tabacos, con las intervenciones, que parecieren oportunas en todos los Almacenes, y precauciones, para evitar las extracciones, que se hacían de Tabacos, se executan en el día en partidas tan crecidas, que no se puede oír, sin escándalo, lo que pasa en Sevilla, de estarse vendiendo casi públicamente el Tabaco de las Fábricas en muchas Comunidades, y por algunos particulares, sin limitación de cantidades al precio de 22 reales, facilitando a los compradores las correspondientes Guías para su seguro transporte; lo qual hace conocer la infidelidad de muchos de los Trabajadores, el poco cuidado de los encargados de su reconocimiento, y la falta de vigilancia en los Superiores...²⁵

Un año después de sustanciada la causa anterior, en 1767, Olavide escribía a Muzquiz, como Asistente de Sevilla²⁶, que la Fábrica era una <<sentina de corrupción>> y que el fraude y el contrabando estaban a la orden del día²⁷.

¿Era la Real Fábrica una <<Ladronera>>?²⁸ Como hemos puesto de manifiesto, los propios dependientes, los viajeros que llegaban a la ciudad, sus cronistas y la historiografía²⁹ que se ha ocupado del tema, han constatado esta realidad. A las pequeñas extracciones –un centenar de causas entre 1740-1750³⁰– realizadas por los propios dependientes aluden los cronistas y los viajeros franceses³¹ que describen con gran realismo el fenómeno de los <<ta-rugueros>>³².

²⁵ De Esquilache a Francisco Bruna, Madrid, 12/07/1764. En *Memorial ajustado*... pp. 9-9v.

²⁶ DEFOURNEAUX, Marcelin, *Pablo de Olavide ou l'afrancesado (1725-1803)*, Presses Universitaires de France, Paris 1959. Edición española de 1990.

²⁷ Citado por AGUILAR, Francisco, *Historia de Sevilla*... p. 189.

²⁸ La expresión es recogida por el escribano en el interrogatorio del fiscal. <<que la Fábrica siempre había sido una ladronera de los dependientes y de los demás, así Porteros, como Fieles, y otros que salían sin registro, que conoció a Losada muy pobre, y ahora se hallaba con mucho caudal...>>. *Memorial ajustado*... p. 22 v.

²⁹ PÉREZ VIDAL, José, *España en la historia del tabaco*. Madrid: CSIC – Centro de Estudios de Etnología Peninsular, 1959, p. 351. Más recientemente ROMERO, Álvaro, << Fraude y conflictividad en las Reales Fábricas de Tabacos de Sevilla (1740-1759)>>. En el *Inventario del Archivo Histórico de la Fábrica de Tabacos de Sevilla*, elaborado por José Manuel Rodríguez Gordillo y su equipo, hoy depositado en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, hay una sección de Autos Criminales (17 legajos) que abarcan desde 1671 a 1792.

³⁰ ROMERO, Álvaro, << Fraude y conflictividad...>> p. 789.

³¹ AGUILÁ, Irene, << La Real Fábrica de Tabacos de Sevilla en el siglo XVIII según algunos viajeros franceses>>, BRUÑA, Manuel; CABALLOS, María de Gracia; ILLANES, Inmaculada; RAMÍREZ, Carmen y RAVENTÓS, Anna (coords.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España. (La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 97-107. Especialmente p. 102.

³² La narración de Justino Matute y Gaviria (1764-1830) no tiene desperdicio y puede tener su correlato en la actualidad. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía, que contienen las más principales memorias desde el año de 1701, en que empezó á reinar el rey D. Felipe V, hasta el de 1800, que concluyó con una horrorosa epidemia: continuación de los que formó D. Diego Ortiz de Zúñiga hasta el año de 1671 y siguió hasta el de 1700 D. Antonio M.º Espinosa y Carcel*, Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1887, t. II, p. 95.7. Igualmente ROMERO, Álvaro, << Fraude y conflictividad...>> p. 790.

En los dos procesos realizados a José Antonio Losada, instigados por el que debía ser su gran enemigo Francisco Portocarrero, se trató de establecer la existencia de una red de defraudadores cuya cabeza visible era el director general de labores y luego Superintendente de la Fábrica. De la primera de las sumarias salió indemne gracias al apoyo proporcionado por Ensenada³³. Acababan de celebrarse las fiestas de la Mascara, en las que Losada lució en grado sumo, y el asunto quedó en nada. Es más, el propio auto del juez señalaba <<lo útil que era a la Real Hacienda la asistencia de Joseph Losada en aquellas Fábricas, para la dirección de las labores, que corrían a su cuidado>>³⁴.

Antes de pasar a la segunda causa que jalona la carrera de Losada, repasemos su biografía profesional. Después de haber sido Oficial de Tesorería del ejército, entró como *agente general de las Fábricas*, cargo en el que estuvo 13 años con un sueldo entre 300 y 500 ducados. En 1743 fue ascendido a *Fiel del Almacén de Intervención* <<La Verónica>>. Felix Davalillo, cuando visitó las Reales Fábricas para redactar sus Instrucciones en 1744, le dio uno de los tres fielatos principales, instituidos <<para que cuidasen del recibo y distribución de Tabacos, dirección de labores, listas de operarios y compras>>. Un año después, al asumir la *dirección de labores* quedó exento de pasar <<la lista y recibo de los operarios>>³⁵. Es entonces, como director de labores, cuando asumió la diputación de la Reales Fábricas en la Mascara en honor de Fernando VI.

En la segunda parte de su carrera, después del incidente de la causa citada en la que salió exonerado, cuando fue nombrado *Superintendente de la Fábrica* Francisco Nuevas, en sustitución del fallecido Diego Pérez Baños, se le requirió para que le asistiese << así como se había dedicado a ayudar a el antecesor>>. Prueba del reconocimiento de su importancia fueron los aumentos sucesivos de sueldo que fue recibiendo. En 1749 pasó de 11.000 a 15.000 reales. Un año después se le volvió a incrementar a 20.000 reales <<en consideración a su mérito adquirido, habilidad e inteligencia para las operaciones de las Fábricas>>, sin que estas prebendas fueran transmisibles a su sucesor. Ese mismo año se le dieron las gracias, y esto es importante resaltarlo por relacionarse con las dos causas de extracciones en las que se vio envuelto, por la eficacia y buena conducta con la que ayudó al Superintendente <<en la averiguación de los que robaban el tabaco, sacándolo con tarugos>>. Felicitaciones que se repitieron en 1750. Pero uno de sus frentes principales fue el traslado a la nueva Fábrica de San Diego. En este sentido se le ordenó, en 1756, que fuese a la Corte –donde estuvo por espacio de cinco meses- a informar sobre la marcha del proyecto a los administradores generales <<para acordar con la debida reflexión y conocimiento el método y reglas que se deben prefixar al tiempo que se trasladasen las fábricas al nuevo edificio, que se estaba concluyendo>>. Se le premió con la vacante de un beneficio o prebenda de la Catedral de Sevilla para su hijo Joseph Mauricio, clérigo de menores de 25 años de edad. En calidad de experto fue enviado a Dunquerque, en 1759, a reconocer una partida de 3.600.000 libras, propiedad de Simón Casauran, comerciante de Bayona, que quería vendérselas a la Renta como tabaco

³³ *Memorial ajustado...* p. 4-4v. Carta del Marqués de la Ensenada a Don Francisco Portocarrero, Madrid 30/07/1748.

³⁴ *Memorial ajustado...* p. 3v.

³⁵ *Memorial ajustado...* pp. 2-3.

procedente de los partidos de Cuba, Bayamo y Guines. Losada dictaminó que se trataba de Virginia, rechazando la comisión de 25.000 doblones <<porque lo tolerase>>. Finalmente en 1760 se le nombró *Superintendente de las Reales Fábricas* de San Diego con un sueldo de 3.000 ducados, cargo que compartió al principio con Julián Robiou, con el que redactó las nuevas instrucciones de la Fábrica de 1761. Era el momento en que Esquilache acentuaba la política mercantilista española con relación al tabaco en torno a tres ejes: la nueva Factoría de la Habana³⁶, la Fábrica de Sevilla y la extensión de la Renta del tabaco al conjunto del Imperio americano. Prueba de la importancia de la Fábrica en este proceso fue la correspondencia mantenida entre Losada y Esquilache para la creación de la Factoría de Santo Domingo³⁷, o el informe que emitió sobre los tabacos de La Habana el fiel de la Fábrica andaluza, miembro del staff de Losada, Antonio Aguilar de Cela en el verano de 1761³⁸.

Losada realizó sobre extracciones de tabaco 22 causas, de las que todas menos una fueron sentenciadas por él. La última de ellas no pudo rematarla al ser él mismo procesado. En resumidas cuentas, la causa se abrió por la extracción de tabacos que se realizaba desde la misma Fábrica al no efectuarse los registros pertinentes. La venta de los tabacos en polvo a 22 rs./lib., frente a los 32 rs. fijados por la administración, que daban un amplio margen a la existencia de un mercado negro en el que participaban diversos conventos, aunque la Sumaria no es muy explícita en este punto. El tabaco procedía del que se entregaba a los dependientes por regalías o del recién labrado, que se extraía de las cuadras. Las sugerencias para evitar este problema fueron que no se entregase por regalías tabaco en especie, sino en dinero, que se prohibiese la entrada y salida de las citadas cuadras a los dependientes y que la administración del establecimiento controlase las guías, así como la interdicción de que los dependientes regalasen tabaco a sus amistades.

Bruna, que tardó en convencer a Esquilache de la culpabilidad de Losada, llegó a decir en tono alarmante al ministro italiano <<que de las quatro partes de gentes, que están dentro de la Fábrica, las tres son defraudadores>>³⁹. Bruna no se atrevía a plantear sin embargo un borrón y cuenta nueva, que significaría prácticamente el cierre del establecimiento. De este modo escribía:

[...] Que la Fábrica era un cuerpo podrido, que los más de los miembros estaban dañados y que sería menester irlos cortando poco a poco, para limpiarla porque si se hubiesen de echar en el día todos los que habían sacado tabacos no quedaría quién los labrase⁴⁰

³⁶ LUXÁN Santiago de y GÁRATE, Montserrat, “El proceso de instauración de la segunda factoría en Cuba (1760-1766)”, en GONZÁLEZ, Agustín (ed.), *Política económica y gestión de la Renta del Tabaco en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación Altadis, Ediciones El Umbral, pp. 211-281

³⁷ AHPS, Fábrica de tabacos de Sevilla, leg. 606. Correspondencia entre Esquilache y Losada (entre el 15/06 y el 11/12/1763).

³⁸ Archivo General de Simancas (AGS) Secretaría y Superintendencia de Hacienda, leg. 1837.

³⁹ *Memorial ajustado...* p.10.

⁴⁰ Carta reservada de Bruna a Esquilache de 8/08/1764. *Memorial ajustado...* p.23. Esquilache le responde el 13/08/1764 recomendándole que vaya con buen pulso para que las labores puedan seguirse haciendo con toda perfección. *Memorial ajustado...* p.29v.

Pero el Marqués se resistió todo lo que pudo antes de autorizar el destierro del Superintendente⁴¹, que pudo ir a la Corte a declarar ante la Junta del Tabaco, y por tanto admitir su culpabilidad, argumentando que se estaba montando un proceso contra Losada que era imprescindible en la Fábrica y no una causa por la extracción de tabacos⁴². En el proceso intervinieron más de un centenar de testigos que se sometieron a las preguntas y repreguntas del fiscal y a las del propio Losada. Una de las cuestiones que trató de poner en claro el Juez comisionado fue el enriquecimiento del responsable de la Fábrica y de sus ayudantes en la supuesta red de extracción de tabacos, aludiendo una y otra vez a su elevado tren de gastos, no conciliable con la remuneración por su cargo. Losada, en definitiva, era acusado de ser el responsable de la extracción de tabacos antes y después de ser Superintendente y se le presentaron un total de 24 cargos por los que fue condenado⁴³.

Ambas Sumarias fueron, en parte, resultado de la lucha interna por el poder. En 1748 la balanza se inclinó a favor de Losada, con Ensenada como protector, igual que lo había sido en la Máscara. En la segunda (1764-1766), a pesar del enorme esfuerzo de gestión empresarial que tuvo que significar la terminación del nuevo inmueble, con la antigua de San Pedro todavía funcionando, el Superintendente fue condenado, coincidiendo la resolución del caso con la caída de Esquilache y el relevo de éste por Muzquiz, que era el Secretario de Hacienda cuando se sentenció la causa.

La Máscara de la Fábrica de tabacos: la apoteosis de José Antonio Losada y Prada

Las celebraciones al advenimiento de Fernando VI al trono en 1746 tuvieron una especial relevancia en Madrid (<<Solo Madrid es Corte>>). Ringrose pone especial énfasis en destacar que <<nada había en Madrid de sustancia salvo la corte regia>>⁴⁴. Cuando el Cabildo civil comisionó⁴⁵ a que presentasen sus respectivas Máscaras, al Colegio jesuita de San Hermenegildo, al Convento dominico de Santo Tomás, a los gremios⁴⁶ y a los llamados Gitanos⁴⁷,

⁴¹ El auto del destierro tuvo lugar el 13/08/1764.

⁴² De Esquilache a Bruna en 12/08/1764, manifestando su desconformidad con el destierro de Losada: <<pues no conviene su ausencia, al buen servicio de ellas, mediante no tener persona de satisfacción que sea práctica en la dirección de labores, para que las siga, y no debe exponerse un punto tan esencial a la contingencia>>. La misma opinión en otra de 19/08/1764. De la Sumaria escribía puede presumirse <<que en lo antiguo pudo ser delinquente de las extracciones lo cual sería importante si estuviere involucrado ahora>>. *Memorial ajustado...* pp. 24 y 27v-28.

⁴³ *Memorial ajustado...* p. 241 v.

⁴⁴ TOVAR, Virginia, *Los cinco gremios mayores de Madrid: artífices de la <entrada pública en la capital de España de los reyes Don Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza>*, octubre de 1746, Madrid, Cámara Oficial de Comercio, 1980. RINGROSE, David, <<Solo Madrid es Corte>>, JULIÁ, Santos, RINGROSE, David, SEGURA, Cristina, *Madrid. Historia de una capital*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 155-320.

⁴⁵ *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara...* pp.8-9.

⁴⁶ *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara...* pp. 10-11.

⁴⁷ MATUTE, Justino, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...* pp. 67.6, 67.4, 67.5 y 67.3.

en el escenario de la ciudad de Sevilla- cuyos edificios y calles principales son el decorado de las celebraciones que se ponen en marcha para exaltar al nuevo monarca- seguramente tuvo muy presente el todavía reciente <<Lustro Real>> de la urbe (1729-1733), en la que habían vivido el futuro Fernando VI y su mujer Bárbara de Braganza⁴⁸. Sevilla no era ya la Corte⁴⁹, pero con esta magna fiesta deseaba revalorizar su posición dentro del Imperio que los Borbones querían revitalizar y mantener. No podemos decir que la Monarquía no prestó atención a las Reales Fábricas, dado que se inició la obra del nuevo establecimiento fabril, aunque no con todo el empuje que hubiese sido necesario y, como ya hemos señalado, se inauguró casi tres décadas después de la estancia real⁵⁰. Precisamente, en representación de los principales sectores y estratos laborales de la ciudad, porque todos cabían en ella, surgió la propuesta de la Máscara de la Real Fábrica de Tabacos, aunque en la proclamación del Monarca participasen activamente el gremio de los plateros que levantaron un obelisco en la plaza de San Francisco y el de los sombrereros, tintoreros etc., que hicieron lo propio⁵¹:

[...] Y siendo las Reales Fábricas de Tabaco en dicha ciudad, un agregado de Oficinas, que incluyen el más vario, y numeroso Gremio de Dependientes, y Operarios de distintas clases, en los que militaba, demás de la común razón de Vassallos finos, y leales, para tener parte en tan debido obsequio, la distinguida de ser mercenarios, y vivir mediante su aplicación, a expensas de la Real Hacienda, en cuyo servicio, y aumento se hallan decorosamente empleados, ardían con mayor motivo por ostentar la fineza de su amor, que fuesse parte de tan noble culto comola Ciudad disponía[...]⁵².

La interpretación política y social de la fiesta barroca es una línea de investigación consolidada por la historiografía española en estas últimas décadas⁵³. De este cúmulo de investigaciones nos quedamos con la dimensión imperial y propagandística de la celebración barroca que fue la Máscara sevillana de 1746-1747. De ella se ha ocupado la historiografía

⁴⁸ LEÓN, Aurora, *Iconografía y fiesta durante el Lustro Real 1729-1733*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1990. MORALES, Nicolás y QUILES, Fernando, *Sevilla y Corte. Las Artes y el Lustro real 1729-1733*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.

⁴⁹ MORALES, Alfredo J., <<Sevilla es Corte. Notas sobre el Lustro Real>>, *Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y Escena del rey*. Catálogo de la Exposición, RODRIGUEZ, Delfín (com), Madrid, 2000, pp. 172-181.

⁵⁰ MORALES, Alfredo J., Sevilla es Corte...pp. 177-178. Este autor recalca la desatención a las Fábricas. Quizá fue más importante como hemos señalado en la década en que tuvo lugar la Máscara.

⁵¹ SANZ, María Jesús, <<Participación del gremio de plateros sevillanos en las fiestas reales durante el siglo XVIII>>, Sevilla, *Laboratorio de Arte*, 1990, 3. pp. 123-146. MORALES, Alfredo J. <<Imagen urbana y fiesta pública en Sevilla: la exaltación al trono de Fernando VII>>, *Reales Sitios*, 2005, 165, pp. 4-5.

⁵² *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara...*p.11.

⁵³ Por ejemplo, MÍNGUEZ, Víctor, <<Un Imperio simbólico. Cuatro décadas sobre la escenificación de <La práctica del poder>>, RODRÍGUEZ, Inmaculada y MÍNGUEZ, Víctor (Dirs.), *Visiones de un Imperio en Fiesta*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2016, pp. 31-60.

fascinada por la serie pictórica⁵⁴ que nos dejó Domingo Martínez⁵⁵ y su taller, en el que hay que destacar a su yerno Juan de Espinal, autor éste último de los retratos regios que el carro final de la Máscara transportó hasta el Ayuntamiento. La Fiesta ha sido analizada desde la imagen proporcionada por los cuadros del pintor sevillano y dentro del marco del conjunto de Mascaradas que se celebraron en la ciudad⁵⁶.

Nos interesa en esta lectura valorar la participación de José Antonio Losada y el trasfondo de la historia de las Reales Fábricas que hemos dibujado. Losada fue nombrado diputado en la Máscara que proyectó y dejó memoria escrita más tarde Ramón Cansino y Casafonda, también dependiente de la Real Fábrica⁵⁷. La importancia del entonces director de labores, tanto en la organización, como en la financiación de la Máscara, del libro y de la serie pictórica, dada la incapacidad de los operarios⁵⁸ para contribuir y la insuficiente aportación dineraria de la Renta, la reconocen los censores y el propio autor Ramón Cansino⁵⁹. Éste último destacaba su elección por las cualidades de Losada y Prada («activo, ingenioso

⁵⁴ «Con que el pincel ha hecho más colorida representación de lo que fue la Máscara, mostrándola (aunque como en bosquejo, porque ni el pincel ni la pluma pueden significar lo que fue) en ocho lienzos, de más de diez pies Geométricos de longitud cada uno, y la altura correspondiente, adornados con primorosísimas doradas molduras de la más ingeniosa y delicada talla, porque hagan uno y otro más viva la memoria de los triunfantes cultos, con que explicó su leal, fervorosísimo júbilo la Real Fábrica de Tabacos». *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara...Dedicatoria.*

⁵⁵ SORO, Salud, *Domingo Martínez*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1982.

⁵⁶ SANCHÉZ, Cayetano, «Los cuadros de la "Máscara" de la Real Fábrica de Tabacos, de Sevilla», *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras*, 1944, 68, pp. 3-21 y 33-40. PIZARRO, Javier y VIÑA, Sofía, «La Máscara del Mundo abreviado en Sevilla. Iconografía y emblemática en la fiesta urbana del siglo XVIII», TORRIONE, Margarita, *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, Diputación de Málaga, 2000, pp. 477-493. MORALES, Alfredo J. «Imagen urbana y fiesta pública en Sevilla: la exaltación al trono de Fernando VII», *Reales Sitios*, 2005, 165, pp.2-21.OLLERO, Francisco, «Las Mascaradas. Fiesta Barroca en Sevilla», *Potestas*, 2013, 6, pp. 143-173.

⁵⁷ Oficial de la Contaduría de la Fábrica desde 1727 y de la Administración general de la Renta del Reinado de Sevilla. Estudió con los jesuitas y dominicos, siendo versado en matemáticas y en poesía (consiliario de la Academia poética). Su participación como autor, tanto del proyecto de la fiesta, como de su memoria, la justifica porque tenía que ser un miembro de la institución quién la realizase «por cuanto los ofrecían las Reales Fábricas y eran parte de los que en su Real Jura dedicaban los leales Sevillanos afectos, y se contentaba, con que todo se hiciese entre los de la casa, porque además de considerarles con más afectuoso esmero a el desempeño propio, parece que por dicha razón tendría este de gracia lo que de valor le faltasse». *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara...Presentación.*

⁵⁸ «Por quanto el producto de las contribuciones, que destinaron los Dependientes de las Fábricas para su función, no pudieron alcanzar al costo que esta tuvo, por sus magníficos lucimientos». *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara...Presentación. Igualmente pp.11-12.*

⁵⁹ «Público ha sido en toda esta Ciudad [escribe el fraile Domingo Máximo Zacarías] el desvelo, y trabajo con que D. Joseph de Lossada se dedicó a la perfección celebrada en tanto assumpto, como lo mucho que contribuyó con sus expensas, y zelo, pues aunque es verdad, que Vms. señalaron medios para estos fines según fueron sus costos, se quedaron estos medios mui a los principios, si hubiera faltado Diputado tan activo, liberal y zeloso, por lo que se puede decir propiamente que le costó la Máscara. Bien se comprueba, verificándose, demás de lo dicho (como se cree) el intento, que emprende, porque los Dependientes y Operarios no se gravan con nuevas contribuciones para costear una pintura individual de los triunfos de la Máscara y la impresión de esta relación de hacer a sus expensas uno, y otro como diferentes particulares de tan magnífica función», *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara...Parecer del M.R.P. Domingo Máximo Zacarías de los RR.PP. Clérigos menores, Predicador de Oficio en su Casa del Espíritu Santo de Sevilla.*

y dispuesto>>) que dirigió la elección del vestuario, el aderezo de los carros, la disposición de las múltiples cuadrillas, la música, las representaciones y hasta los bailes. Pero Losada, no solo dispuso la celebración, sino que también inspiró la elaboración de los cuadros, que se realizaron cuando la Máscara ya había tenido lugar:

<<Tampoco deberá notarse [escribe Ramón Cansino]la detención hasta ahora en salir a la luz este Libro [1751], porque habiendo de acompañar a los ocho lienzos, que se citan en la Dedicatoria, a cuyo alto destino era preciso no fuesse lo uno sin lo otro, Ha sido indispensable la demora, por ser prolixas las obras de el pincel, mayormente la de tanto asunto. No es de omitir, antes sí de mucho loor, el esmero, gracia y lealtad obsequiosa de el citado Diputado Don Joseph de Lossada en la obra de dichos ocho lienzos, y sus primorosissimas molduras, pues demás de haverse dispuesto uno y otro, a su idea, en que comprehende su ingenioso capricho, se han hecho a sus expensas, como también la impresión de este Libro>>⁶⁰.

Su protagonismo fue aún mayor, puesto que él mismo presidió los dos actos en que se dividió la actuación de la Fábrica (Pregón y Máscara). Vamos a centrarnos en el primero de los festejos (30/11/1746), que fue el último de los pregones o embajadas -con Mercurio como protagonista-, de las Máscaras que participaron en la celebración. En este trabajo nos queremos fijar en cuatro elementos. En las figuras del pregonero y escribano, que avanzaban delante del único carro que salió en este acto. [ILUSTRACIÓN 1]. En la participación de la plana mayor de la Real Fábrica, situada inmediatamente después del vistoso carro. En el propio pregón y, en cuarto lugar, en la asistencia de los dependientes de la Fábrica, tanto en la confección de los trajes y aderezos, como en la construcción de los carros, circunstancia que se repetiría en la Máscara propiamente dicha.

Pregonero y escribano [ILUSTRACIONES 2 y 3] eran los actores principales de este acto, pero lo que nos interesa destacar, antes del contenido del pregón, es su indumentaria, que identificaba de modo jocoso a la Fábrica. Hay que señalar que la ropa estaba aderezada con elementos relacionados con el tabaco en polvo (frascos y cajas de tabaco), y con el de humo (pipas y cigarros). Es interesante destacar la presencia de las pipas, cuyo uso aún no es bien conocido por la historiografía⁶¹. Detrás del carro, como hemos indicado, lucía José

⁶⁰ *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara...* Al Lector.

⁶¹ <<Seguían inmediatamente un Escribano, y el Pregonero también a caballo en unas medianas y ridículas haquillas, adornadas de arrees los más graciosos que pudieron imaginarse; porque solamente sus Ginetes fueron de burlesco en esta función. Iba de golilla el Escribano, y llevaba todo el vestido, capa y sombrero con una ingeniosa y bien dispuesta guarnición de sellos dorados de los que en las Fábricas se ponen a los frascos de Tabaco. Tenía en la mano el papel del pregón, como para leerle en los sitios señalados al Pregonero [...]. El pregonero guarneció su vestido todo de pipas de yeso, y cajas de Tabaco de varios géneros, y tamaños; pero dispuestas con tal gracia y symmetría, que causaba su vista especial gusto, en que fue aún más notable la peluca que construida de solos cigarros de tabaco de hoja, divertía por lo caprichoso el artificio agraciado de su invención. Dos pipas grandes le servían de estrivos, por ser de porte de los regulares de palo [...]>>. *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara...* pp. 18-19. Sobre las pipas, HERNÁNDEZ, María de los Reyes y LUXÁN, Santiago de, <<Las imágenes como fuente histórica para el estudio del consumo del tabaco. La pintura flamenca y holandesa del siglo XVII>>, LUXÁN, Santiago de y FIGUEIROA Joao (editores), *El tabaco y la esclavitud en la rearticulación imperial ibérica*, Universidad de Evora, CIDEHUS, 2018 (en prensa).

Antonio Losada [ILUSTRACIÓN 4] como personaje principal del acto, en tanto que diputado o representante de las Reales Fábricas:

Detrás del carro seguían en comitiva bien dispuesta los Gefes y Dependientes de más decente carácter, y circunstancias de las Reales Fábricas, y Renta del Tabaco, hasta el número de cincuenta, formados en uniformes quadrillas de a quatro, cuya igualdad en el adorno, jaeces de los caballos, plumas y joyas de los sombreros y trages de los Volantes, que les servían, dos con cada caballo, fue noble divertido objeto de la general atención en forasteros, y patricios [...]. Presidían este lucido Cuerpo los Gefes principales de las Fábricas, entre quienes el primero, y Diputado (como se ha dicho) y esta función, Don Joseph Antonio Lossada y Prada, a quien servían ocho Volantes más costosa y bizarramente distinguidos, llevaba el Estandarte o Pendón con las Reales Armas que como a insignia de dichas Fábricas corresponde. En este terciopelo carmesí con una costosa bordadura de oro, que hacía brillar en bien abultadas, y distinguidas letras, dentro de una ayrosísima orla: VIVA FERNANDO VI>>⁶².

El texto del pregón dirigido a los <<devotos de la caja y el cigarro>> se nos presenta como un discurso jocoso del amplio espectro de consumidores y géneros de tabaco, entre los que destacan los mendigos, ancianas, enfermos de todo tipo; pero también <<los más ínclitos gorriones>>; << aquellos de pipa en ristre, que divirtiendo el trabajo son andantes chime-neas>>; los que <<en papel lo chupan; <<la niñas bonitas o feas, que el Grosso usando logran de su petrimetres>>; las madres que consumen polvo <<las ceban por las narices>> o << los señores mariditos [...] que de su salud cuidando, ya del polvo, ya del humo>>; y aun los que usan cachimbos. Por último el pregón contenía una llamada a los que no tomaban o fumaban tabaco, <<que su salud descuidan>>.

Pero el Pregón y la Máscara subsiguiente sirvieron también de presentación de la Real Fábrica, que contribuyó a impulsar la Fama –representada en la Máscara como <<una hermosa y alada Nimpha con un Clarín en la mano>>⁶³- del recién ascendido al trono Fernando VI, y con ella la del propio establecimiento y la de su principal jefe José Antonio Losada⁶⁴. La entidad de la Máscara –escribe Cansino- se medía por el número de participantes <<que a excepción de los legítimamente impedidos, todos habían de concurrir>>, es decir, 1.200

⁶² *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara...* pp. 22-23.

⁶³ *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara...* pp.64-65.

⁶⁴ << Que ministros, y Operarios/De las Fábricas Reales/Del Tabaco, viendo tanto/Alboroto en la Ciudad/De festines, y de aplausos/ Alegres, y que no quedan/Viejos, mozos, ni muchachos/Fea, hermosa, presumida,/ Religiosos, perdularios/Cabildos y Tribunales/Nobles, plebeyos, ni sabios/en Gremios, Artes u Oficios/Que de gozo rebotando/No estén pidiendo campaña/Por celebrar de Fernando/El Grande y Sexto en España/la exaltación: y haver dado/ Sevilla en su Juramento/De sus afectos preclaros/Las más encendidas muestras/Con lucimientos bizarros/Y que a obsequios tan festivos/Quedaba el Mundo admirado;/Estaban como corridos/Confusos, y abochornados/Porque gozando del Rey/Ya jornales/ya salarios/Que a sus familias mantienen/Parecían ser ingratos/En no hacer algún festejo/La variedad aumentando/De los muchos que en Sevilla/a este assumpto ha preparado/Y aunque otra vez no se ha visto/ En la Fábrica otro tanto/El poder de esta razón/Los alentó, y consultando/Su intento a sus Superiores;/ Aunque advierten sus trabajos/Celebrando esta lealtad/El pensamiento apoyaron/Dando las disposiciones/De asistirlos y ayudarlos/Para una demostración festiva [...]>>*Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara...* pp.28-29.

personas, que estuvieron, tanto en los preparativos, como en la misma Máscara. Losada tuvo para conseguirlo que <<sujetar a la Diputación multitud de Maestros, y Oficiales de quantas Artes y Oficios conducían a tanta variedad de materias, para lo que se escogieron los mejores y se les suministraron ideas y materiales>>⁶⁵.

FINIS CORONAT OPUS

En los últimos momentos de La Máscara –día de San Pedro de 1747 por la tarde- el Carro del Víctor se detuvo entre el Cabildo y la Real Audiencia y en ese instante volvió a brillar la figura de José Antonio Losada, que descendió del caballo y en un breve parlamento notificó al Asistente de la ciudad D. Ginés Hermosa y Espejo la comisión que llevaba de entregar a la máxima representación de la urbe los retratos de los reyes en nombre de los dependientes de las Reales Fábricas. Reunido el Cabildo, decidió comunicar al diputado de la Máscara su aceptación. Fue el propio Losada, el que entregó la imagen de Fernando VI al Asistente [ILUSTRACIÓN 5], mientras que el de la reina lo recibió el Conde de Mejorada, Procurador Mayor de la Sevilla. En la ilustración podemos observar la gloria del Director de la Fábrica inmortalizada en el encuentro entre los rostros de Fernando VI y José Antonio Losada. La ceremonia concluyó con la presentación al pueblo de las reales efigies y con la entrega del Víctor⁶⁶.

En la carrera de José Antonio Losada la fiesta en honor de los reyes significó llegar casi a lo más alto en su cursus honorum como gestor dentro de la Fábrica, pero más que eso consolidó su posición en la ciudad, en la Fábrica y en la Renta del tabaco.

Más allá de los discursos de lealtad y de la escenificación de la exaltación del rey, la Real Fábrica intentó con esta Máscara afirmar su posición dentro la Monarquía. Recordemos la importancia del tabaco como uno de los principales ingresos de la Corona. La obra de la nueva fábrica estaba prácticamente detenida y era absolutamente necesario para la defensa del Imperio, que el establecimiento fabril se modernizase y expandiera su luz al Nuevo Mundo.

Pero en el interior de los muros de la industria del tabaco, se gestó una lucha por el poder dentro de la institución con la corrupción como arma arrojadiza. Se intentó, en dos momentos, acabar con el fraude estructural que generaba la propia Fábrica. En 1748, Losada era demasiado poderoso, en tanto que también lo era su protector Ensenada, y su prestigio había crecido enormemente con la Máscara. En 1764, a pesar del éxito de su gestión en el traslado al nuevo edificio y de la protección y admiración que por él sentía Esquilache, no pudo aguantar el envite del proceso que se le abrió, al considerársele el punto más alto de una red estructural de extracción fraudulenta de tabaco. Queda la pregunta en el aire, hasta que no tengamos más evidencias, de si los dineros obtenidos con el fraude, tal y como se le acusó, financiaron la fiesta real de Fernando VI.

⁶⁵ *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara...* pp. 32-33.

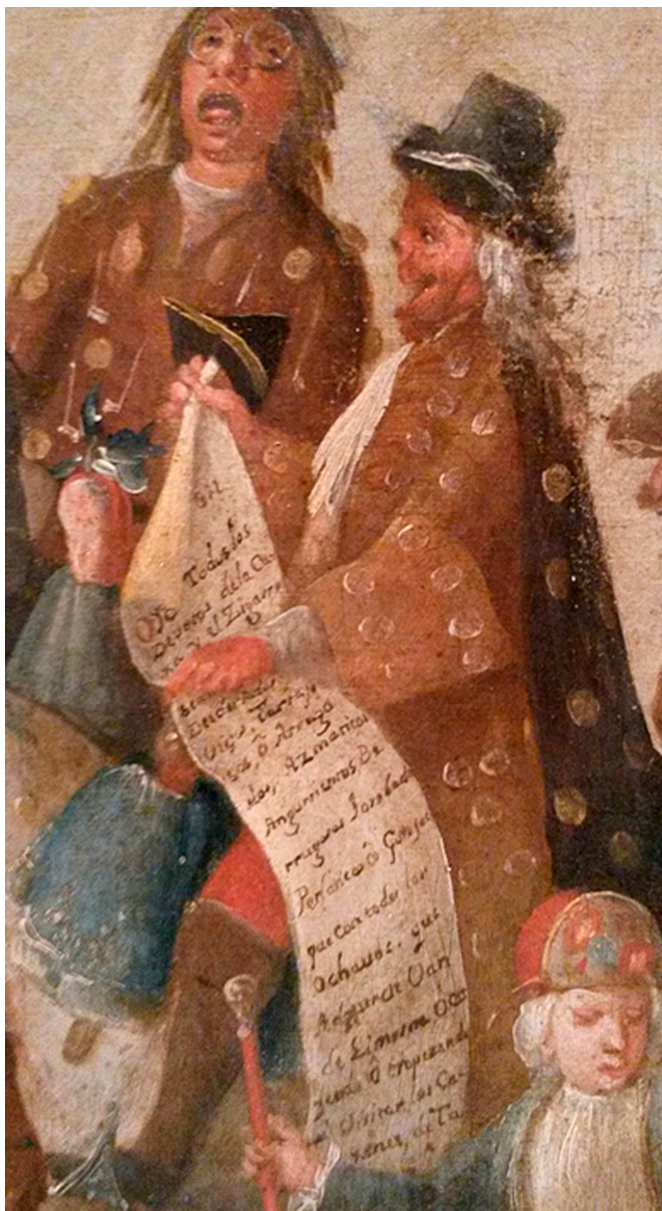
⁶⁶ *Nuevo Mapa. Descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara...* pp. 396-409



01. Carro del Pregón, detalle. Máscara de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, Domingo Martínez, c.1748. Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fotografía de los autores.



02. Carro del Pregón, detalle. Máscara de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, Domingo Martínez, c.1748. Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fotografía de los autores.



03. Carro del Pregón, detalle (Acercamiento al pregonero y al escribano). Máscara de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, Domingo Martínez, c.1748. Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fotografía de los autores.



04. *Carro del Pregón*, detalle (José Antonio Losada y Prado). Máscara de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, Domingo Martínez, c.1748. Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fotografía de los autores.



05. *Carro del Víctor*, detalle (José Antonio Losada y Prado entregando los retratos de los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza al Asistente de Sevilla). Máscara de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, Domingo Martínez, c.1748. Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fotografía de los autores.

CUATRO PIEZAS DE ORFEBRERÍA: LOS FRUTEROS DE FRANÇOISE HUGO DISEÑADOS POR PICASSO, EN 1958-59.

Andrés Luque Teruel, *Universidad de Sevilla*

El catálogo escultórico elaborado por Christine Piot en el libro dedicado por Werner Spies a la escultura de Picasso, incluye cuatro piezas de orfebrería diseñadas por éste y realizadas por Françoise Hugo, cuyo troquel figura en las mismas junto a la firma del primero: *François Hugo, orfèvre*¹. Allí aparecen como si fuesen esculturas trabajadas mediante planos de cartón o papel, pasadas después a metal, tarea que, de ese modo, asignaron al segundo. Así lo hicieron en las tres ediciones del libro, ampliadas y con catálogos actualizados, lo que quiere decir que pasadas tres décadas se reafirmaron en la identificación de estas piezas como esculturas.

Nadie puso ninguna objeción durante décadas, entre otras cosas, porque la mayoría de autores las consideraron obras menores en relación con la excepcional producción escultórica de Picasso. Tal consideración produce cierta extrañeza, y más cuando reconocieron el troquel del orfebre. No es lo mismo una escultura concebida como un ensamblaje de materiales planos, con la posible intervención de un escultor de oficio para pasarla a otro material y escala, método habitual en Picasso a partir del año 1957, que el trabajo con láminas metálicas batidas y repujadas en función de un diseño dado, criterio de demarcación que permite considerarlas piezas de orfebrería y no de escultura².

Así lo tuvo en cuenta Diane Venet, comisaria de la exposición colectiva *De Picasso a Jeff Koons. El artista como joyero*, celebrada entre los días cuatro de diciembre de 2012 y diecisiete de febrero de 2013 en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). La simple inclusión de una de estas piezas en la muestra ya es lo suficientemente indicativa; aunque quedase pendiente un estudio formal desde la perspectiva del género al que realmente pertenecen.

Como tuvieron en cuenta los autores citados, la participación de Picasso en el proceso creativo fue muy directa, pues realizó los dibujos, supervisó la ejecución material y dio el visto bueno a los resultados que le iban presentando; mas tales responsabilidades no anu-

¹ SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Barcelona, Polígrafa, 1989, Págs. 397-398.

² LUQUE TERUEL, Andrés: "Nueva clasificación de las esculturas planas de Picasso, en París, Vallauris, Cannes y Mougins"; en Málaga, De Arte, 2009, Págs. 349-374.

lan la naturaleza de cada género ni convierten una pieza de orfebrería en escultura³. Diane Venet las pensó como las obras de orfebrería que son, lo que resitúa a Picasso en el campo del diseño y le reconoce a François Hugo su verdadera aportación en la ejecución.

Puede apreciarse sin ninguna duda en las cuatro: *Frutero con forma de trébol*; *Frutero oval*; *Frutero con pez*; y *Frutero redondo*, diseñadas en 1958 y editadas en 1959 y 1967. Esa nueva consideración como obras de platería u orfebrería, que siempre debieron tener, proyecta a Picasso en un nuevo ámbito creativo, con el que hasta ahora no se había relacionado. En su amplísimo catálogo no hay nada parecido desde el punto de vista de la ejecución técnica y, por lo tanto, del género al que ésta responde.

Los títulos de las cuatro son muy significativos en cuanto explican las formas que adoptan y refieren a aspectos decorativos significativos. Todas están trabajadas en láminas de plata batida y repujada en zonas concretas; tienen un basamento troncocónico similar, una con diferencias en la decoración del mismo; y una bandeja superior con formas y decoraciones distintas.

I Dos formas en una virtual: *Frutero con forma de trébol*.

La primera de ellas, *Frutero con forma de trébol*⁴, tiene el basamento liso, sólo con un resalte en forma de cordón en la zona inferior. El radio de ese basamento, como en todos los casos, es inferior a la longitud de la bandeja superior.

Ésta tiene forma de trébol con cuatro hojas, símbolo de la buena suerte, y está acotada por un resalte liso similar al del basamento. La decoración repujada en la bandeja se ajusta a cada uno de los lóbulos. El superior con la base de un triángulo invertido que ocupa el centro de la superficie y prefigura la nariz. Un resalte rectangular acordonado cruza transversalmente la superficie de la bandeja y pasa por encima del motivo anterior, que concluye en el inicio de la superficie acotada por el lóbulo inferior con un cuadrado repujado en el que dos círculos remiten a los orificios de la nariz. En esa zona inferior está repujado un segmento recto rematado en ambos extremos por una disposición triangular. El resalte rectangular que cruza transversalmente sobre el eje vertical que forma la nariz, le permitió destacar visualmente los rombos con cuartos de esferas en el centro que aluden a los ojos. De ese modo, la mirada del rostro esquemático prevalece sobre cualquier otra cuestión representativa o plástica.

³ LEVA PISTOI, Mela: "Los metales"; en MALTESSE, Corrado (Coordinador): Las técnicas artísticas; Madrid, Cátedra, 1990, Págs. 163- 185.

⁴ Plata, 18 x 57 x 47 cm. Edición de once ejemplares: tres pruebas de artista; edición de ejemplares 1 a 3/3 en 1959; edición de ejemplares 4 a 8/8 en 1967. Edición de la bandeja en oro, cerca de 1970. Werner Spies/Christine Piot (WS/CP) 551.

Ninguno de los elementos de la bandeja responde a una representación objetiva de la realidad, son esquematizaciones básicas, lineales y geométricas, que adquieren sentido figurativo por empatía en la relación de conjunto. Del mismo modo, con esa transformación el lóbulo superior y las roscas de los próximos prefiguran el perfil de la cabeza; las vueltas de los dos laterales las orejas; y el inferior la barbilla. El soporte adquiere así un nuevo sentido visual y los dos niveles de representación se convierten en complementarios.

Según se mire, puede parecer una figuración primitiva, más que eso infantil, concepto éste que Picasso distinguió con claridad del anterior a partir de los años treinta del siglo XX; o puede dar una sensación totémica con esa mirada que no se dirige a nadie, que sólo está esbozada de modo sintético y, al mismo tiempo, se clava en el infinito elevada en un nivel intelectual superior.

El título de Picasso se centró en la forma del objeto y no en el motivo de representación que éste acoge; sin embargo, con sus relaciones plásticas dispuso justo lo contrario, pues lo convirtió en la silueta de la nueva figura inscrita. La contradicción, muy evidente, no lo es en la mentalidad de Picasso, para quien la realidad de las relaciones plásticas siempre estuvo muy por encima de la apariencia primera y del tema de representación.

El fino trabajo de la lámina batida por Françoise Hugo contrasta con la simpleza de la forma dispuesta y la rudeza expresiva de la figura diseñada por Picasso e incluso por las soluciones técnicas que el mismo orfebre adoptó de modo voluntario en el repujado de los motivos antes indicados. Si se piensa bien, lo que parecía básico torna en muy complejo y lo que está del todo claro es la extrema habilidad de Picasso para transformar cuanto toca o propone y convertirlo en otra cosa, en una forma que pertenece a una dimensión estética propia e intransferible, en la que la mirada primera, tanto primitiva como conscientemente infantil es fundamental en el desarrollo de la configuración.

II El óvalo como soporte y unidad de medida: *Frutero oval*.

En el segundo de estos recipientes, más bien bandejas sobre un pie que las eleva, *Frutero oval*⁵, el criterio fue análogo en cuanto a la estructura se refiere y muy distinto en lo que concierne a la forma y al tema repujado en la bandeja y, por lo tanto, en el resultado final desde un punto de vista estético.

El título proclama la forma oval de la bandeja, cuyos extremos, muy apuntados, provocan una sensación punzante consciente, con la que evita la complacencia en ella y re-dirige la mirada hacia el tema representado en su superficie. En ésta, dos óvalos de tamaños decrecientes concebidos mediante resaltes en forma de cordón, se superponen girando sobre

⁵ Plata, 18 x 61 x 41 cm. Edición de once ejemplares: tres pruebas de artista; edición de ejemplares 1 a 3/3 en 1959; edición de ejemplares 4 a 8/8 en 1967. Una prueba de artista firmada grabada después: Picasso: 14.3.59. WS/CP 552.

su eje, el primero en sentido transversal respecto del que da forma a la bandeja; el segundo, recuperando la posición de aquél. Ese primer óvalo repujado, se presenta así como un eje vertical en el lado corto de ésta.

El cruce del segundo óvalo le permitió a Picasso disponer una serie de motivos triangulares con una evidente carga de sentido, en la zona superior para representar una cabeza con forma ovoide, en la que destacan dos elementos circulares repujados con textura en su interior; y por debajo de ese óvalo otros dos en diagonales levemente inclinadas hacia dentro, para aludir a los brazos. Una disposición circular remacha el segundo óvalo y, en consecuencia a dicha figuración. Otros dos motivos ocupan las zonas a los lados del óvalo mayor, en este caso idénticos y con un esquema paralelópedo apuntado, con resaltes verticales alineados en paralelo en su interior y remachados por resaltes cuadrangulares concéntricos en el centro.

Esta vez, los motivos geométricos y las derivaciones de éstos representan una figura de cuerpo entero, que no completa, pues el carácter abstracto de los motivos prevalece y ésta no procede ni siquiera por empatía, sino desde la esfera intelectual una vez procede el reconocimiento virtual de las asociaciones. Puestos a pensarlas, el esquema que percibimos intelectivamente con una figura humana se presenta hierático, si es que las formas geométricas pueden serlo, y pudiéramos asociarlo de un modo amplio con otros significados. El motivo circular que fija las distintas disposiciones en el centro del segundo óvalo recuerda los vientos prehistóricos de la península Ibérica y los antiguos relieves solares celtas, interpretación que llega a un nuevo carácter triple con las amplias extensiones de los laterales, que viene a coincidir con las alas de la toréutica tartesia.

La deducción de esa carga de sentido, o de la mera procedencia de los temas pudiera ser muy hipotética si no fuese por la continua predisposición de Picasso hacia los referentes prehistóricos y su permanente interés por todo lo ibero⁶. Esa inclinación, innata, puede ponernos en la pista de otra deducción importante, relativa a la elección de esta técnica de orfebrería por parte de Picasso, basada en el trabajo de la lámina de plata batida y repujada, esto es, trabajada en frío y con elementos alineados y dispuestos de forma simétrica, cuyos antecedentes más remotos ya encontramos en trabajos de orfebrería en oro en las culturas hispánicas de Los Millares, El Algar y Villena, en el segundo milenio antes de nuestra era.

⁶ GOLWATER, Robert: *Primitivism in Modern Art*; Nueva York 1938 y 1967. JOHNSON SWEENEY, James: "Picasso and Iberian Sculpture"; en *Art Bulletin* 23, 1941, Págs. 191 a 198. Págs. 51 y sigs. RUBIN, William: *Primitivism in XX Th century art*, Nueva York, 1986, Págs. 242 y sigs. WALTER, Ingo F.: Paul Gauguin; Colonia, Benedikt Taschen, 1989, Pág. 68. MACKE, August: "Las máscaras"; en el almanaque de *Der Blaue Reiter*, Piper & Co. Munich, 1912. Citado por CIRLOT, Lourdes: *Primeras vanguardias artísticas*; Barcelona, Labor, 1995, Pág. 33. SOLANA, Guillermo: "Crítica y modernidad"; en Bozal, Valeriano: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*; Madrid, Visor, 1996, Vol. I, Pág. 321 a 333. LUQUE TERUEL, Andrés: "Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia"; Cáceres, Norba-Arte. 2005, Págs. 199-217. LUQUE TERUEL, Andrés: "Picasso: sistema creativo propio"; *Espacio y Tiempo*, Universidad de Sevilla, 2007, Págs. 109-136. LUQUE TERUEL, Andrés: "Picasso, revisión conceptual de las tallas en madera vista y otras esculturas de signo primitivo, de 1906 a 1908"; en *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, 2008, Págs.

La modernidad de la pieza es pareja a la posible ascendencia indicada, tanto como la supeditación del carácter primitivo a un sentido de la abstracción acusado, capaz de diluir la figuración en niveles tan básicos y radicales que dificultan su comprensión desde una órbita visibilista, en la que el tema representado parece reducido a un simple juego esquemático. La aparente rudeza de *Frutero oval* esconde en realidad una elaboración compleja, en la que la concepción intelectual queda oculta en la dimensión estética por una aparente ingenuidad, que renuncia a la capacidad descriptiva del Arte y queda de modo consciente en el límite de la comunicación ideográfica más sencilla y descuidada en lo que refiere a los parámetros académicos.

III La combinación del trapecio y el óvalo: *Frutero con pez*.

La estructura de *Frutero con pez*⁷ es análoga a las anteriores, de nuevo con la variante del cambio de forma en la bandeja y, esta vez, con elementos decorativos que no se dan en las otras tres.

Éstos ya se aprecian en la base, articulada con una especie de guardilla en la parte inferior, delimitada por sendos resaltes en forma de cordón, en cuyo interior Picasso dispuso una alineación de medias esferas repujadas. Aquí no hay la menor duda, es un elemento decorativo que procede de la orfebrería de la cultura de Villena, en el último tercio del segundo milenio antes de nuestra era, que se mantuvo en época tartesia, en los siglos VIII a V de la misma, época en la que la técnica de repujado sirve como criterio de demarcación respecto de las esferas soldadas de procedencia fenicia. La elección de Picasso no fue casual, le pidió a Françoise Hugo que usara unas técnicas y no otras por un motivo determinado, la procedencia ibérica de todas.

La bandeja tiene una caprichosa forma mixtilínea, consecuencia de la intersección de dos triángulos antes de llegar al vértice inferior, suprimido en la zona de fusión de ambos. El límite de esa forma, casi en disposición de doble M solapada, está reforzado por un ribete formado por una alineación de medias esferas iguales que las de la base, decisión que aumenta el carácter decorativo de la pieza.

En el interior de la bandeja está representado el pez al que alude el título. La figura se inscribe en un óvalo muy estilizado, en una clara demostración del conocimiento por parte de Picasso del método de Pestalozzi desarrollado por Friedrich Fröbel, tal propuso Carsten-Peter Warncke con motivo del inicio de su formación a finales del siglo XIX⁸. La identificación del pez con la forma geométrica simplificó la aplicación. La rosca de esa forma de pez se ajusta a los ángulos tendidos del centro de la bandeja y toca con sus vértices el centro

⁷ Plata, 15 x 54 x 45 cm. Edición de once ejemplares: tres pruebas de artista; edición de ejemplares 1 a 3/3 en 1959; edición de ejemplares 4 a 8/8 en 1967. Una prueba de artista firmada grabada después: Picasso: 14.3.59. Edición de la bandeja en oro, cerca de 1970. WS/CP 553.

⁸ WARNCKE, Carsten-Peter: Pablo Picasso, 1881-1973, Vol. I; Colonia, Benedikt Taschen, 1992, Págs. 31 y 34-35.

de los lados rectos extremos. Es de nuevo un juego de geometría pura que traslada el método indicado por Carsten-Peter Warncke a la relación establecida entre el tema de representación y su soporte.

El pez está repujado con un sentido descriptivo superior al de las restantes figuras, sobre todo por cuanto tienen de similitud el cuerpo orgánico y el geométrico que lo supone; y ello pese a que las escamas están representada de un modo esquemático, mediante una alternancia de alineaciones de medias esferas repujadas y los espacios intermedios lisos. Esa combinación de una zona plana organizada mediante la repetición de elementos decorativos con una figurada que le proporciona sentido, en este caso la cabeza del pez, es equiparable a la de algunos de los cuadros más avanzados de Gustav Klimt, a quién Picasso pudo llegar a través de las versiones simplificadas de modo radical por Paul Klee.

En cualquier caso, lo más significativo de esa asociación, aparte la doble relación entre el motivo y la forma del soporte, es la procedencia de la técnica de ejecución, una vez más en la prehistoria indoeuropea en su desarrollo ibérico. Del mismo modo, hay que advertir las analogías con representaciones del propio Picasso en cerámica, como la fuente rectangular *Cuatro peces policromados*⁹, del año 1947; y, sobre todo, con la *Fuente con pez* que fotografió Davis Douglas Duncan¹⁰.

IV Expresiones concéntricas: *Frutero redondo*.

El soporte de la cuarta, *Frutero redondo*¹¹, es análogo a los anteriores y, como los dos primeros, carece de decoración, con la única salvedad del resalte en forma de cordón que refuerza el contorno en el límite inferior del mismo.

La bandeja tiene forma circular y en su interior un resalte concéntrico que divide la superficie en dos partes consecutivas, la interior con una cara esquemática, que puede relacionarse con la de la cerámica *Rostro geométrico*¹², del año 1956¹³. Está repujada con un sentido lineal muy gráfico, tanto que apenas dos líneas definen el rostro, una para configurar de un modo simple la nariz y las cejas, unidas en una sola disposición, la otra para la boca. La contraposición de ambas y la inclusión de dos círculos con texturas alusivos a los ojos,

⁹ Fuente de cerámica, 32 x 39 cm.

¹⁰ VVAA: Picasso. Cerámicas; Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 2001, Págs. 54-55 y 118-120, respectivamente.

¹¹ Plata, 18 x 52 x 49 cm. Edición de once ejemplares: tres pruebas de artista; edición de ejemplares 1 a 3/3 en 1959; edición de ejemplares 4 a 8/8 en 1967. Una prueba de artista firmada grabada después: Picasso: 14.3.59. Edición de la bandeja en oro, cerca de 1970. WS/CP 554.

¹² Plato circular de cerámica, 31'5 x 37'5 cm.

¹³ VVAA: Picasso. Cerámicas; Pág. 74.

permiten la interpretación de conjunto en las que adquieren sentido; aunque éstos no están en su posición natural, el izquierdo como remate de la línea y el derecho sobre la curvatura de la misma.

En la superficie que corresponde al círculo externo de la base de la bandeja, Picasso dispuso cuatro motivos en forma de abanicos formados por decoraciones en bandas que alternan las medias esferas repujadas y las zonas lisas. Éstos no están concebidos a mano alzada y no están alineados en eje, sino movidos radialmente, movimiento que concuerda con el desplazamiento de los círculos que corresponden a los ojos.

J. Gardy Artigas reconoció la ascendencia prehistórica de muchas de las representaciones de cerámica de Picasso¹⁴. Ésta ha sido reconocida ininidad de veces, incluso en este mismo trabajo. Los movimientos antes indicados fueron recursos eficaces de Picasso para superar esa sensación y proporcionarles un aspecto desenfadado y moderno, con el que concuerda de modo eficaz la ejecución de François Hugo.

V Conclusiones.

La primera conclusión que podemos plantear es que en esta colaboración entre Picasso y François Hugo la creatividad de aquél prevalece sobre la manualidad del orfebre que materializó el proyecto; e incluso puede asegurarse que esa creatividad es en todo determinante, por lo que la pieza puede y debe formar parte del catálogo del artista que la concibió, como obra personal. No hay ninguna duda, por lo tanto, de que estamos ante cuatro obras auténticas de Picasso, como bien reconocieron Werner Spies y Christine Piot; y tal confirmó Diane Venet, cuando aclaró que no se trata de proyectos materializados una vez fallecido el artista, sino de obras realizadas bajo su supervisión y dirección, en las que el orfebre intervino como un agente cooperador necesario para la ejecución en un medio determinado.

La evidencia de la autoría de Picasso, indiscutible, no anula otro hecho real, la identidad del proceso de ejecución. Como quedó expuesto, las cuatro piezas no responden a los criterios de demarcación propios de la escultura y sí a los de un género distinto, el de la orfebrería, lo que en el futuro debe implicar la correspondiente consideración en los catálogos de Picasso, pues es conveniente retirarlas del que se ocupa de su escultura, para no adulterar la esencia del mismo; y es necesario elaborar otro, basado en la actividad específica de Picasso como diseñador de orfebrería y joyería, por escaso que éste sea en relación con otras facetas de su producción. En ese nuevo catálogo habría que incluir otras obras de platería, orfebrería y joyería plenamente identificadas ya, como las versiones en forma de broche en oro de las bandejas de estos fruteros, en 1967-1970; la bandeja en plata *Jacqueline sobre el puente*¹⁵, en 1970; y la medalla en oro con *Cabeza de Fauno*, en 1973.

¹⁴ GARDY ARTIGAS, J. "Las cerámicas de Picasso"; en VVAA: Picasso. Cerámicas; Op. Cit. Págs. 41-43.

¹⁵ Plata, 30 cm de diámetro y 1950 gramos de peso. Fue robada en la exposición *Pablo Picasso: Años en la Costa Azul*, celebrada en el Museo Nacional de Rovinj, Croacia.

Debería haber quedado muy claro que aquí se ha deslindado el proceso creativo que determinó las características específicas y el sentido plástico de la configuración de los cuatro fruteros de Picasso, de la ejecución material de los mismos. Se ha tenido en cuenta el proceso intelectual que los originó y la secuencia que los determinó físicamente. La primera fue responsabilidad exclusiva de Picasso; la segunda correspondió a Françoise Hugo y en ella participó también Picasso como director de los trabajos.

Por lo tanto, debemos concluir también la importancia de la colaboración de Françoise Hugo, o dicho de otro modo, la categoría de su ejecución, pues ese mismo proyecto no habría quedado igual en manos de un orfebre menos cualificado, y no digamos en las de un simple aficionado, por lo que aún reconociendo la autoría de Picasso, el nombre del orfebre debe aparecer siempre al lado del suyo, por cuanto le corresponde como cooperador necesario e imprescindible en el proceso de ejecución.

En lo que refiere a la identidad plástica de *Frutero con forma de trébol*, *Frutero oval*, *Frutero con pez* y *Frutero redondo*, pudimos comprobar la utilización de una misma estructura en los cuatro casos, con basamentos análogos, y la mínima variante de la decoración en éste de uno de ellos; y cuatro formas distintas en las bandejas.

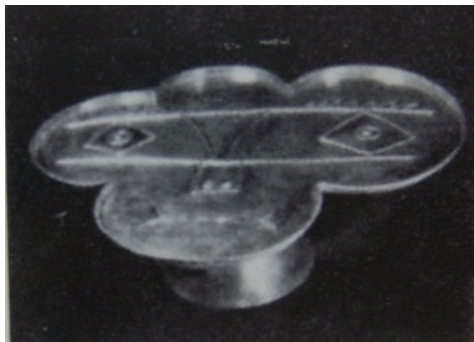
Picasso implicó las formas de las cuatro bandejas con la de los temas repujados en sus superficies, generando un doble juego visual complejo, sólo aliviado por la aparente simpleza de los motivos representados: dos cabezas, una figura completa y un pez. La esquematización de todas fue tan extrema que se quedó en la frontera de la abstracción, de la que se apartó con inteligencia con elementos sutiles que propiciaron la asociación por empatía y la carga de sentido.

En ese proceso de esquematización radical, Picasso mostró su predilección por los primitivismos y, entre éstos, una atención específica a determinados recursos de los temas decorativos de la cerámica prehistórica y la orfebrería protohistórica de la Península Ibérica, como las decoraciones en bandas en las que se repite un mismo motivo y la incorporación a ese sistema de las medias esferas repujadas. También es muy significativo que para ello recurriese a las mismas técnicas que usaron esos pueblos, el trabajo del metal en frío mediante láminas batidas, solapadas y, llegado el caso, repujadas, sin la mínima intervención de elementos soldados.

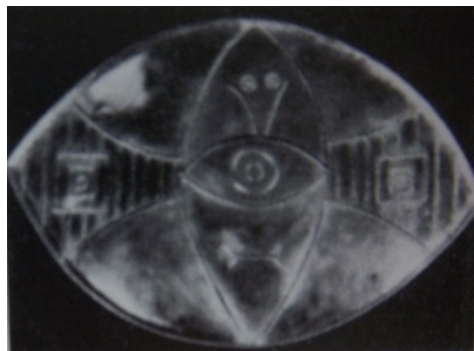
Son motivos y técnicas muy característicos de las culturas antiguas ibéricas, lo que nos lleva a confirmar el interés de Picasso por sus orígenes, ya planteado por numerosos autores y muy bien expuesto por Carsten-Peter Warncke. Ese interés concuerda con el que se pudo apreciar en numerosas pinturas y esculturas de distintas épocas, muy bien sintetizado con la elección de la *Dama Oferente* para su propio sepulcro en la finca de Vauvernagues, cuyo vínculo con los ex votos iberos de 500 a 100 antes de nuestra era es determinante.

Bibliografía.

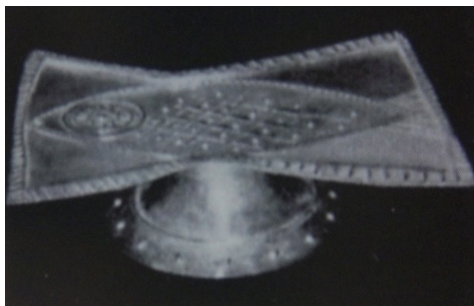
- CIRLOT, Lourdes: Primeras vanguardias artísticas; Barcelona, Labor, 1995.
- GARDY ARTIGAS, J: "Las cerámicas de Picasso"; en VVAA: Picasso. Cerámicas; en VVAA: Picasso. Cerámicas; Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 2001.
- GOLWATER, Robert: Primitivism in Modern Art; Nueva York 1938 y 1967.
- JOHNSON SWEENEY, James: "Picasso and Iberian Sculpture"; en Art Bulletin 23, 1941.
- LEVA PISTOI, Mela: "Los metales"; en MALTESSE, Corrado (Coordinador): Las técnicas artísticas; Madrid, Cátedra, 1990.
- LUQUE TERUEL, Andrés: "Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia"; Cáceres, Norba-Arte. 2005.
- LUQUE TERUEL, Andrés: "Picasso: sistema creativo propio"; Espacio y Tiempo, Universidad de Sevilla, 2007.
- LUQUE TERUEL, Andrés: "Picasso, revisión conceptual de las tallas en madera vista y otras esculturas de signo primitivo, de 1906 a 1908"; en Boletín Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 2008.
- LUQUE TERUEL, Andrés: "Nueva clasificación de las esculturas planas de Picasso, en París, Vallauris, Cannes y Mougins"; en Málaga, De Arte, 2009.
- MACKE, August: "Las máscaras"; en el almanaque de *Der Blaue Reiter*, Piper & Co. Munich, 1912.
- MALTESSE, Corrado (Coordinador): Las técnicas artísticas; Madrid, Cátedra, 1990.
- RUBIN, William: Primitivism in XX Th century art, Nueva York, 1986.
- SOLANA, Guillermo: "Crítica y modernidad"; en Bozal, Valeriano: Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas; Madrid, Visor, 1996.
- SPIES, Werner: La escultura de Picasso; Stuttgart, 1971.
- SPIES, Werner: Picasso escultor; Barcelona, Polígrafa, 1979.
- SPIES, Werner: Picasso sculpteur; París, Gallimard, 2000.
- VVAA: Picasso. Cerámicas; Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 2001.
- WALTER, Ingo F.: Paul Gauguin; Colonia, Benedikt Taschen, 1989.
- WARNCKE, Carsten-Peter: Pablo Picasso, 1881-1973, Vol. I; Colonia, Benedikt Taschen, 1992.



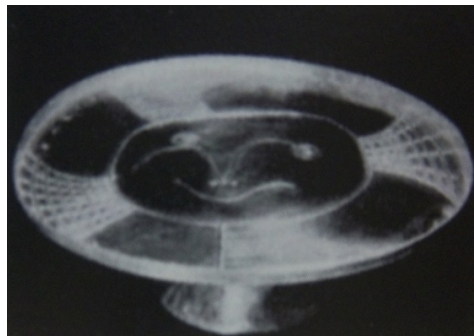
Lám. 1- Picasso y Françoise Hugo, *Frutero con forma de trébol*, plata, 1958, 1959 y 1967.



Lám. 2- Picasso y Françoise Hugo, *Frutero oval*, plata, 1958, 1959 y 1967.



Lám. 3- Picasso y Françoise Hugo, *Frutero con pez*, plata, 1958, 1959 y 1967.



Lám. 4- Picasso y Françoise Hugo, *Frutero redondo*, plata, 1958, 1959 y 1967.



Lám. 5- Picasso y Françoise Hugo, *Broche con forma de trébol*, oro, 1967-70.



Lám. 6- Picasso y Françoise Hugo, *Broche redondo*, oro, 1967-70.



Lám. 7- Picasso, *Jacqueline sobre el puente*, plata, 1970.



Lám. 8- Picasso, *Cabeza de Fauno*, 1973. Broche, oro.

LA CRÍTICA DE ARTE EN LAS AUTOBIOGRAFÍAS DE ARTISTA

Pilar Martino Alba, *Universidad Rey Juan Carlos*
pilar.martino@urjc.es

1. Introducción

La nómina de autobiografías de artista y de textos de conferencias pronunciadas por los artistas al hilo de exposiciones concretas en el polisistema de lengua y cultura alemanas es muy abundante. En las dos últimas décadas estos textos están cobrando cada vez más protagonismo en el sector editorial, debido a la creciente corriente lectora sobre el género autobiográfico. Algunas editoriales han sabido captar ese interés y han ampliado la nómina de autores a campos no sólo centrados en la literatura, la política, las finanzas o personajes populares del mundo de la farándula, sino también en el mundo del arte, que tradicionalmente se había focalizado en los estudios biográficos de artistas, pero no tanto en las opiniones de los propios artistas sobre su propia obra o bien sobre movimientos y estilos artísticos concretos. En esta faceta de «pintores» de ideas a través de la escritura, los artistas abordan numerosos asuntos, entre ellos también el de la crítica de arte, bien referida a sus contemporáneos o bien a artistas de épocas anteriores a los que admiran como modelos de inspiración artística.

Hemos seleccionado para nuestro artículo los textos de tres artistas, a saber: Max Liebermann (1847-1935), Lovis Corinth (1858-1925) y Georg Grosz (1893-1959), quienes en las primeras décadas del siglo XX vivieron los profundos y, en algunos casos, radicales cambios en el devenir de los movimientos artísticos, pero también en la situación política y social centroeuropea que influiría decisivamente en su propia expresión artística. El primero de ellos no nos ha dejado en su legado literario una autobiografía en sí, sino múltiples pinceladas autobiográficas en todos sus textos teóricos. El segundo sintió desde joven la necesidad de escribir sobre su formación como pintor y sobre el devenir artístico de su obra, de manera que en su haber hay varias autobiografías como tal. Además de ello, el afán, casi diríamos que la obsesión, por dejar constancia a generaciones posteriores de su paso como artista por este mundo, le llevó a autorretratarse todos los años el día de su cumpleaños como una muestra de su inexorable paso por el mundo de la pintura y su evolución vital. Así pues, en este artista autobiografía y autorretrato van de la mano. El tercero de los elegidos para esta terna escribió su autobiografía a instancias de terceros y su texto despertó tal interés editorial que prácticamente al mismo tiempo que aparecía en el mercado editorial en inglés era traducido a otras lenguas.

De estos tres textos autobiográficos, tras una exhaustiva revisión textual¹, hemos extraído los datos relativos a la práctica de la crítica de arte por parte de estos tres artistas y, después de un intento de clasificación temática dentro del amplio abanico politextual presente en las autobiografías, destacamos sus ideas en torno tanto a su propia obra como a la de otros artistas, con el objetivo de que sus textos no sean considerados como una mera anécdota en el campo de la crítica de arte, sino que se valoren en su justa medida como opinión fundamentada en el conocimiento de técnicas, movimientos, en la reflexión personal sobre la propia obra y lo que con ella desean expresar, en ocasiones muy alejado de lo que los críticos de arte profesionales opinan sobre esos artistas concretos, es decir en contra de los textos considerados como canónicos por los propios críticos e historiadores del arte.

En el caso de algunos artistas, sus reflexiones autobiográficas han traspasado fronteras y son constantemente citados, caso de las *Cartas a Theo* de Van Gogh. A pesar de la profundidad de sus ideas y el convencimiento de que estaba embarcado en un camino novedoso, a pesar de no ser reconocido por muchos marchantes, expertos y críticos, el nombre de este singular artista se menciona reiteradamente como ejemplo de pintor no valorado en vida y lo expresado en sus cartas se cita no como texto que sirva de fundamento para analizar la obra vangoghiana sino como apostilla a una idea expresada por el historiador experto que esté comentando una o varias obras concretas de este artista, teniendo en cuenta, claro está, que sí hubo críticos e historiadores del arte en la cultura de lengua alemana, como el caso de Julius Meier-Graefe², que sí entendieron y valoraron la obra de artistas a veces denostados por sus contemporáneos.

¹ El presente artículo, escrito como contribución al merecido homenaje al Prof. Cruz Valdovinos como muestra de gratitud por su entrega a la docencia en unos años en los que Bolonia tenía un significado bien distinto para el mundo académico del que hoy día evoca, está basado en nuestra reciente tesis doctoral en el área de conocimiento de Traducción e Interpretación, donde el tema de investigación se centró en el género autobiográfico escrito por artistas plásticos. El Prof. Cruz Valdovinos, a quien debemos gran parte de nuestra pasión por saber y nuestra desmedida afición por leer sobre arte y artistas, nos dirigió la primera tesis doctoral –en ese caso en Historia del Arte–, que ponía el foco sobre aspectos iconográficos del patrón de eruditos, libreros y traductores, san Jerónimo.

² MEIER-GRAEFE, Julius, *Vincent van Gogh. Der Roman eines Gottsuchers*, Hannover, Reese Verlag, 2015. Meier-Graefe (1867-1935), gran aficionado a la pintura española, emprendió un viaje a España que publicó como libro en 1910. A él se debe el redescubrimiento de El Greco como puntal inspirador para los expresionistas alemanes, así como el interés por viajar a España por parte de otros artistas y escritores.

2. Max Liebermann (1847-1935) y su *Vision der Wirklichkeit*³

2.1. Perfil biográfico

Max Liebermann, nacido en Berlín en 1847, mostró pronto su afición a la pintura. Al acabar el bachillerato ingresó en la escuela de Karl Steffeck, pintor especializado en caballos. Entre 1868 y 1873 estudió en la *Kunstschule* o escuela de arte, en Weimar. Para poder ampliar y completar su formación, emprendió numerosos viajes, en primer lugar, por Alemania, pero poco después a Holanda, país que tendría para él un especial significado pictórico, gracias sobre todo a su amistad con Jozef Israëls, del que posteriormente escribiría una sentida biografía. El primer viaje de cierta duración a Holanda lo realizó en 1872, país donde más adelante pasaría normalmente los veranos. Entre 1873 y 1878 residió en París, con dos largas estancias estivales en la colonia de artistas de Barbizon. Entre 1878 y 1884 residió en Múnich, donde la vida artística estaba en plena efervescencia. A partir de 1884 estaría de nuevo en su ciudad natal, donde lograría fama, primero como miembro de la Academia Prusiana de Bellas Artes, pero, sobre todo, en calidad de presidente de dicha institución, cargo que ostentó entre 1920 y 1933. Con anterioridad, a partir de 1899, ejerció el cargo de presidente del movimiento de la *Sezession* berlinesa hasta 1911, movimiento del que fue, asimismo, cofundador y con el que lograría la gloria al ser profeta en su tierra, aunque esta tierra, con los años, le denegara el pan y la sal debido a su origen judío. Falleció el 8 de febrero de 1935, en Berlín, más que desencantado, horrorizado del cariz que la política había tomado en su país y muy especialmente por la persecución sin cuartel a la comunidad judía de ciudadanos tan alemanes y patriotas como el que más.

2.2. La crítica de arte en su producción escrita

Günter Busch, biógrafo de Max Liebermann, editor del texto teórico *Die Phantasie in der Malerei (La fantasía en la pintura)*, publicado por primera vez en 1904 y múltiples veces reeditado, director durante cuarenta años de la Kunsthalle, en Bremen, y autor de numerosos y relevantes artículos sobre pintura y pintores, editó en 1993 una selección de textos escritos por Liebermann que constituyen la base sobre la que hemos indagado para este epígrafe dedicado a este pintor impresionista alemán, tan conocido en el contexto histórico-artístico alemán por su producción escrita como por la pictórica y gráfica. Los textos de Liebermann fueron publicados casi en su totalidad por Bruno Cassirer. En dicha recopilación se incluye un primer capítulo titulado precisamente «Lo autobiográfico», aunque todos sus textos están salpicados de pinceladas autobiográficas y, lo que más nos interesa para nuestro propósito en este artículo, reflexiones teóricas sobre el contexto artístico y sobre la crítica de arte. A

³ LIEBERMANN, Max, *Vision der Wirklichkeit. Ausgewählte Schriften und Reden* (herausgegeben von Günter Busch), Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1993. Esta recopilación de escritos de Liebermann en torno a diversos temas artísticos, publicada por Bruno Cassirer en 1922, incluye, entre otros, *Die Phantasie in der Malerei* (1904), un texto teórico recurrentemente reeditado y múltiplemente citado en el contexto histórico-artístico de lengua y cultura alemanas.

título de ejemplo y como introducción general a los textos propios de crítica de arte, pone en antecedentes al lector del principio rector que rige su idea de la pintura y de la importancia que concede a forma y expresión, pero aclarando que de la forma que él trata es de la que logra el genio de la pintura, el artista verdaderamente maestro que ha llegado al dominio de la misma por un don natural y añade que el estilo y la expresión de una idea están por encima de la perfección formal:

Ohne sie [die Form] wären –um die spezifischen Maler zu nennen– Tizians oder Tintoretos, Rubens' oder Rembrandts, Goyas oder Manets Bilder... persische Teppiche. Es wären lebende Bilder, aber keine Bilder, die leben. Denn sie hätten keine Seele [...] Nicht die mehr oder minder getreue Wiedergabe der Natur ist das Kriterium für Wahrnehmungsbild oder Vorstellungsbild, sondern die Größe und Kraft der künstlerischen Persönlichkeit ist das Entscheidende.⁴

En su *Die Phantasie in der Malerei* deja también constancia de los principios que determinan su idea de la pintura y cómo aborda la percepción y crítica objetiva y constructiva de una obra desde el punto de vista de los conocimientos que el artista tiene sobre el arte de la pintura. Para justificar su texto teórico y su juicio como practicante de la crítica de arte, expresa en dicho texto que como pintor escribe exactamente igual que lo hace cuando en lugar de la pluma lo que tiene en la mano es el pincel, razón por la que siempre busca los efectos que la obra de arte surte en él y trata de explicarlos teniendo en cuenta los medios de los que se ha valido el artista en cuestión a quien está valorando. Y añade que:

Natürlich bin ich einseitig, und der Vorwurf, ich schriebe *pro domo*, würde mich wenig rühren, weil ich glaube, daß es ein objektives richtiges Kunsturteil überhaupt nicht geben kann. Aber auch die Gerechtigkeit im Urteil über Kunst macht nur die Überzeugung: je stärker und unverfälschter ich sie ausdrücke, desto gerechter bin ich.⁵

Con ello está poniendo de manifiesto una declaración de intenciones y justificando la validez de la perspectiva del artista al enjuiciar las obras propias o ajenas como crítico de arte. Al afirmar que el término arte está directamente relacionado con el poder y saber hacer, que implica asimismo el querer hacer, el artista tiene que crear, porque el contenido de su arte es la expresión de su personalidad, su genio artístico. Y como él de lo que sabe es de pintura, expresa el derecho que tiene a opinar sobre lo que sabe: «Von der Malerei als Ding an sich will ich reden, nicht von der Musik oder der Poesie in der Malerei; denn was nicht deines Amtes ist...»⁶. Para que no quede duda de que su valoración no es una mera cuestión

⁴ «Sin ella [la forma] –para citar a pintores concretos– los cuadros de Tiziano o Tintoretto, Rubens o Rembrandt, Goya o Manet... serían alfombras persas. Serían cuadros vivos, pero no cuadros que viviesen, ya que carecerían de alma.» en LIEBERMANN, Max, *Vision der Wirklichkeit...*, p. 39.

⁵ «Naturalmente que soy parcial. Y la recriminación de que estaría escribiendo en beneficio propio, no me afectaría, porque creo que no puede existir un juicio realmente objetivo sobre arte. Pero también la equidad en el juicio sobre arte la proporciona únicamente el convencimiento de que cuanto más firme y auténtico lo exprese, más justo será.» en LIEBERMANN, Max, *Vision der Wirklichkeit...*, p. 47.

⁶ «De lo que quiero hablar es de pintura como objeto en sí, no de la música o de la poesía; ya que, lo que no es tu oficio...» en LIEBERMANN, Max. *Vision der Wirklichkeit...*, p. 48.

de juicio sobre la forma, recalca en varias ocasiones que para él la buena pintura es aquella sobre la que previamente se ha reflexionado y que la corrección formal, la perfección del dibujo, el tratamiento cromático, el virtuosismo más exacerbado en la interpretación del asunto representado no tendría ningún significado si faltase el sentimiento y la expresión del mundo interior del artista en el sentido rilkeano⁷ del término. Por si todo ello fuera poco, a propósito de la formación del gusto y del sentido estético del que practica la crítica de arte, reivindica nuevamente el conocimiento y la formación que tiene para ejercer esa vertiente profesional tan bien o más que los críticos de arte profesionales, en contraposición a los escritores de novela de artista o *Künstlerroman*⁸ que invaden el mercado editorial con la percepción que un autor literario tiene de un pintor o de un escultor y de su obra, género narrativo indicativo del interés del público por el arte plástico, pero cuyo contenido es perjudicial e inútil para comprender el arte, ya que estas novelas están plagadas de opiniones e invenciones literarias que carecen de todo valor científico⁹. En algún punto de su texto se pregunta retóricamente por qué el juicio estético sobre la pintura lo hacen los escritores, cuando éstos, en realidad, entienden la fantasía desde el punto de vista literario y desconocen y, consecuentemente, no entienden la fantasía que implica la pintura que fluye de los sentidos.

Lieberman, además de experto en pintura y constante observador de la obra pictórica de otros artistas, era un ávido lector tanto de literatura y filosofía clásicas como de los grandes de las letras alemanas, pero también le interesaba especialmente la producción escrita de los artistas para comprobar que otros, antes que él, también habían teorizado sobre su arte y habían ejercido la crítica. Al escribir su texto teórico sobre la fantasía en la pintura, justifica la meditada elección y precisión filológica, en primer lugar, del uso de los términos utilizados, rememorando el ejemplo de Delacroix para quien los términos y expresiones artísticos eran el primer paso a dar para hablar de arte. Así, afirma: «Ich will hier nicht etwa von dem Höllenspuk der Phantastik reden, sondern ich verstehe unter Phantasie den belebenden Geist des Künstlers, der sich hinter jedem Strich seines Werkes verbirgt.»¹⁰ Así pues, cada artista interpretará su idea o su visión de la realidad de una manera diferente y, según sea ésta, la traducirá en el lienzo. A continuación, Liebermann pone una serie de ejemplos concretos sobre la interpretación que prima la línea, lo cromático, lo lumínico o lo espacial, que atribuye a Rafael, Tiziano, Rembrandt o Velázquez respectivamente.

⁷ Rainer Maria Rilke, el gran renovador de la poesía en lengua alemana abogaba por el conocimiento acumulado por experiencia, observación del entorno y reflexión, conocimiento que reposa en el interior del artista y al que recurre en los momentos de inspiración creativa. Véase el respecto el estudio introductorio a la edición crítica de RILKE, Rainer Maria, *Historias del buen Dios/Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Madrid, Ed. Cátedra, 2016, pp. 9-127.

⁸ Subgénero literario, narrativo, que surge de la novela de formación o *Bildungsroman* y que tiene como protagonista la vida de un artista y su formación

⁹ LIEBERMANN, Max, *Vision der Wirklichkeit...*, p. 45.

¹⁰ «Aquí no quiero hablar del tormento de lo fantasioso, sino que por fantasía entiendo el estimulante espíritu del artista que se esconde detrás de cada una de las pinceladas de su obra.» en LIEBERMANN, Max, *Vision der Wirklichkeit...*, p. 48.

Des Velázquez' Phantasie ist räumlich. [...] Wie die Figur in dem Raum steht, wie der Kopf, die Hände, die Gewänder als große Lokaltöne im Raum wirken, das macht sein Bild aus. Wieder anders Rembrandt, dessen Phantasie sich an Licht und Schatten verkörpert. Die Wogen des Lichtes, die seine Bilder durchfluten, ergeben und bestimmen die Komposition.¹¹

Con estas premisas en mente escribió numerosos artículos sobre diferentes artistas y movimientos, sobre coleccionistas e historiadores del arte y analizó la obra de pintores y escultores que, en alguna ocasión, mientras él fue presidente, expusieron su obra en la *Sezession* berlinesa entre 1899 y 1922, de cuyas inauguraciones se conservan los discursos que pronunciaba Liebermann como introducción y crítica artística para los espectadores que acudían a visitar dichas exposiciones. Entre los nombres de los personajes que ocuparon la mente y la pluma de Liebermann están: Jozef Israëls, Max Klinger, Lovis Corinth, Max Slevogt, Ernst Barlach, Rembrandt, Monet, entre otros muchos pintores y escultores, pero también arquitectos como Hans Poelzig. Sus escritos sobre las exposiciones y las presentaciones de obras de artistas que se habían adherido al movimiento de la *Sezession*¹² constituían para él una contribución a la formación del gusto en un momento de grandes cambios en la expresión artística. Sobre el pintor Corinth, de quien tratamos en el siguiente epígrafe, diría Liebermann en la exposición retrospectiva organizada en honor del artista en 1926, que era pintor desde la cuna, un auténtico pintor vocacional que había vivido por y para el arte y que no siempre había sido reconocido y bien valorado por los más versados y eruditos historiadores y críticos de arte, como, por ejemplo, Tschudi:

Wir können wohl über die akademisch korrekte Form entscheiden, aber über die künstlerisch-schöpferische Form, für die es keine äußerlich kenntlichen Merkmale gibt, kann nur das Gefühl, die Wirkung, die sie auf uns ausübt, das Entscheidende sein. Und daß dieser göttliche schöpferische Funke der Inspiration, die Seele des Künstlers, aus dem Werke Corinths auf den genießenden Beschauer in selten hohem Maße hinüberspringt, dafür ist der beste Beweis die allgemeine Anerkennung, die er sich in so kurzer Zeit erworben hat. [...] Jede schöpferische Form als einmalige, vorher nicht existierende, ist ein Novum, das desto stärkerem Widerspruch begegnet, je ostensibler und ostentativer es sich im Gegensatz zu der traditionellen Form stellt. Daher der laute Widerspruch, den das Erscheinen der frühen Arbeiten Corinths auslöste [...] die selbst von den vorgeschrittensten und vorurteilslosesten Beurteilern, wie z.B. Tschudi¹³, als brutal abgelehnt wurde.

¹¹ «La fantasía de Velázquez es espacial. [...] Lo que distingue sus cuadros es cómo se sitúa la figura en el espacio, cómo la cabeza, las manos, el efecto que producen en el espacio los ropajes como grandes tonos propios de dicho espacio.» en LIEBERMANN, Max, *Vision der Wirklichkeit...*, p. 53.

¹² El término *Sezession* especifica Liebermann en 1901 está tomado de la definición que hiciera el historiador del arte Herman Friedrich Grimm, hijo de Wilhelm Grimm, de uno de los famosos lexicógrafos y escritores de cuentos populares alemanes.

¹³ «Si bien podemos decidimos por la forma académicamente correcta, la forma artístico-creativa, para la que no hay características externas reconocibles, sólo puede ser el sentimiento, es decir, el efecto que ejerce sobre nosotros, el factor decisivo. Y que esta divina y creativa chispa de inspiración, el alma del artista, prende en el espectador y le hace disfrutar con las obras de Corinth de una forma inusitada, siendo la mejor prueba de ello el reconocimiento general que ha adquirido su obra en tan poco tiempo. [...] Cada forma creativa considerada única, inexistente hasta el momento presente, es una novedad, que encuentra más fuerte resistencia cuanto más ostensible y ostentosa se muestre con respecto a las formas tradicionales. De ahí la enconada oposición

Las referencias a injustas y, según Liebermann, equivocadas críticas por parte de los historiadores y críticos de arte a obras y artistas que despuntaban en ese periodo de efervescencia creativa que serían los últimos años del XIX y las primeras décadas del XX, recorre sus textos, si bien es cierto que procura siempre buscar un equilibrio y no despertar las iras de los personajes decisivos para que siguiesen existiendo las asociaciones artísticas al margen del mundo académico. También en el caso de Lovis Corinth es frecuente ver en sus escritos muestras de la insatisfacción y malestar que le producían algunas opiniones vertidas hacia sus obras, especialmente cuando veía que lo que habían dicho nada tenía que ver con sus propias ideas al crear una determinada obra, como veremos a continuación.

3. Lovis Corinth (1858-1925) y su *Selbstbiographie*

3.1. Perfil biográfico

Lovis Corinth nace en Tapiau¹⁴, en Prusia Oriental, hijo de una familia relativamente bien acomodada de curtidores y campesinos, que tenían en propiedad una granja, el espacio en el que se desarrolló la niñez de Corinth hasta que a los ocho años fue enviado al colegio en Königsberg, donde en 1873 ingresaría en la Academia de Arte. Posteriormente se trasladó a la Academia de Múnich, de mayor prestigio y donde entraría en contacto con otros inquietos artistas de la modernidad. Pasó algunos breves periodos de formación en Amberes y París. Ya como profesional de la pintura, su vida artística se desarrollaría fundamentalmente entre Múnich y Berlín. En 1915 fue elegido presidente de la *Sezession* berlinesa. Dos años después, en 1917, obtuvo la plaza de catedrático de la Academia de Bellas Artes, en Berlín, y posteriormente le fue concedido el doctorado honoris causa por la universidad de Königsberg. Como afirmaba Liebermann, a raíz de la exposición retrospectiva que se celebró en 1926, Corinth alcanzó muy pronto el favor del público y su éxito fue imparable. Consciente de que había abierto nuevos caminos pictóricos, quiso dejar también constancia escrita de su vida y de su obra, especialmente como diría en repetidas ocasiones en sus textos autobiográficos, para aclarar aspectos de su creatividad artística no comprendidos por los críticos, pero también para denunciar las corruptelas, malas artes y tráfico de influencias que se producían en las instituciones académicas, a consecuencia de lo cual no siempre eran los más idóneos los que estaban al frente de dichas instituciones.

que causaron las primeras obras de Corinth [...] hasta el punto de que fueran incluso brutalmente rechazadas por los jueces más avanzados e imparciales, como Tschudi.» Liebermann se refiere aquí al historiador del arte Hugo von Tschudi (1851-1911), coleccionista de obras impresionistas, postimpresionistas y fauvistas, a pesar del rechazo inicial a obras entonces modernas y novedosas como pudieran ser las de Corinth.

¹⁴ Nombre con el que se denominaba la actual ciudad de Gvardeysk antes de 1946, a 38 kilómetros al este de la actual Kaliningrado o antigua Königsberg, en la época del imperio prusiano.

3.2. La crítica de arte en su autobiografía

La escritura autobiográfica es para Lovis Corinth un proyecto de vida tan importante como la propia obra plástica. Los primeros apuntes autobiográficos destinados a formar parte de su autobiografía datan de 1912 y finalizan en mayo de 1925, poco antes de su muerte¹⁵, pero ya mucho antes de esa fecha había comenzado a escribir sobre su vida, si bien con pseudónimo. Su viuda, Charlotte Berend-Corinth, encontró en su escritorio el manuscrito, en el que el pintor había expresado su deseo de que se publicase tras su muerte e incluso dio instrucciones de qué autorretratos –de los muchos que pintó en su vida– debían acompañar al texto y en qué editorial debía publicarse¹⁶.

Por lo que respecta a los pasajes de su autobiografía especialmente dedicados a la crítica de arte, nos parece necesario mencionar que Corinth podía ser el más encantador, pero también el más ácido e inmisericorde de los críticos si consideraba, al observar detenidamente la obra de otros artistas, que no ofrecía ni originalidad ni calidad, sino que simplemente mostraba perfección técnica, pero «sin alma», sin la fantasía a la que aludía constantemente Liebermann. Era un crítico que mostraba dureza, pero, obviamente, no salía indemne él mismo de las diatribas de los otros cuando la crítica se dirigía hacia su obra, lo que le producía una profunda amargura y resquemor. Además de ello, en ocasiones aboga por valorar el arte propiamente alemán y no adoptar todo tipo de influencias externas en los nuevos movimientos artísticos. A propósito del camino que estaba tomando el mundo artístico alemán diría lo siguiente:

Vor unserem großen Krieg war die deutsche Malerei auf der denkbar tiefsten Stufe. Trotz aller unserer besten Vorbilder, welche wir sowohl an unseren deutschen Vorfahren, wie auch an allen alten Meistern und ausländischen Künstlern zum Studium hatten, hatte leider in der Welt die Sucht grassiert, nicht nach den besten Vorbildern zu studieren, sondern eine exotische wilde Männer-Naivität direkt zu imitieren und zu posieren. [...] Man wird mir recht geben, wenn ich an die letzte Kunstausstellung erinnere. Alles schien ein Hexensabbat, aber leider war in diesem Drunter und Drüber, wie es oberflächlich schien, viel Methode; selbst zu viel Methode, so daß alle Bilder wie von einem Maler gemacht zu sein schienen. [...] Ich schreibe dieses nicht etwa heute aus Berechnung, weil ich jene Richtung nicht besonders günstig für unsre heutige Zeitströmung ansehe, sondern ich habe bereits vor vielen Jahren auf die Gefahr hingewiesen¹⁷...

¹⁵ Falleció el 17 de julio de 1925 en la población pesquera holandesa de Zandvoort aam See, desde finales del XIX convertida en lugar de veraneo de numerosos artistas interesados en pintar al aire libre sus paisajes costeros.

¹⁶ CORINTH, Lovis, *Selbstbiographie*, Mit 22 schwarzen und 4 farbigen Bildnissen, Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1926.

¹⁷ «Antes de nuestra gran guerra, la pintura alemana se encontraba en el escalón más bajo imaginable. A pesar de todos nuestros mejores modelos a los que podíamos estudiar, tanto nuestros más inmediatos predecesores como maestros antiguos y también artistas extranjeros, por desgracia se había extendido en el mundo la epidemia para no estudiar y seguir los mejores ejemplos, sino que directamente se imitaba

Tanto la aceptación como el rechazo son fases en la carrera artística que conducen a la autoafirmación del yo. Por mucho que rechace las críticas negativas y las incomprendiones, tanto cuando él habla de los otros artistas, como cuando los demás artistas o críticos hablan de él, se está recorriendo un camino necesario para la formación del artista.

[...] mit dem vielen Reden über die heutigen Dichter vergesse ich ganz, daß ich ein Maler bin und von meinen Kollegen ausgestoßen war. [...] Ich sprach bereits, wie an der künstlerischen Kraft meiner Produktion nichts schwächer geworden war. Im Gegenteil, ich fühlte ein Erstarken und ein Vorwärtskommen [...] Als nächstes Bild hatte ich eine "Salome mit dem Haupte des Johannes" in der Arbeit. Ich fand dieses Bild ganz gelungen und glaubte, wenn ich an die Sezession schiebe um Papiere zur Ausstellung, würde man mir diese wohl ohne weiteres schicken. Es war vergebliches Hoffen. Der Vorstand refüsierte.¹⁸

De hecho, a raíz del vacío que a un prusiano como él le hacían los artistas en Múnich, decidió trasladarse a Berlín gracias a su amigo Walter Leistikow, cofundador junto con Liebermann de la *Sezession* berlinesa, donde pronto logró el prestigio y la fama que llevaba tiempo buscando a través de su pintura. La ácida crítica hacia la evolución de los artistas que residían en Múnich no se hizo esperar, e incluso llega a decir que la estupidez en la valoración de las obras artísticas llegó a tal punto que se reconocía el genio artístico cuanto más bobo fuese el artista. Según Corinth, no había ningún tipo de crítica constructiva en Múnich, pero añade que precisamente a todo ese grupo del mundo artístico que no se atrevía a exteriorizar su juicio le debe su avance al decidir trasladarse a Berlín, pues en esa ciudad se aprendía a nadar al mismo tiempo que uno se estaba ahogando, pura supervivencia que agudiza los sentidos: «Vielleicht habe ich durch diese Erfahrung mehr das Streben vorwärts zu kommen – aber im guten Sinne, wo sie es wohl gar notwendig und nötig ist.¹⁹» Una y otra vez alude a su trayectoria como una muestra de fidelidad a sí mismo, y añade que ese camino seguido a lo largo de su vida dedicada a la pintura no podrá llevar a ningún observador y crítico a decir que en alguna obra ha traicionado sus principios. Esto lo escribe al cumplir 65 años, el 21 de julio de 1923. Así pues, hasta el final del texto autobiográfico reivindica su quehacer y su

y se hacía posar a una caterva exótica y salvaje de ingenuos. [...] Seguro que se me dará la razón cuando traiga a la memoria la última exposición de arte. Todo parecía un aquelarre, pero en ese caos, lamentablemente, había mucho método; incluso demasiado método, de manera que todos los cuadros parecían obra de la misma mano. [...] Y no escribo hoy esto por interés, porque no considere que esta dirección que ha tomado el arte no sea especialmente apropiada para nuestra actual corriente epocal, sino que ya hace muchos años que avisé sobre este peligro...» en CORINTH, Lovis, *Selbstbiographie...*, pp. 130-131.

¹⁸ «[...] de tanto hablar sobre los poetas de hoy en día, se me ha olvidado que soy pintor y que he sido marginado por mis colegas [...] Estaba precisamente hablando de que en la potencia artística de mi producción nada se ha debilitado. Antes al contrario, sentía fortaleza y avance [...] Mi siguiente obra en ciernes fue una 'Salomé con la cabeza del Bautista'. Consideraba este cuadro una obra muy conseguida y creía que si escribía a la *Sezession* solicitando la documentación para enviarlo a la exposición, me la enviarían sin más preámbulo. Vana esperanza. La directiva rechazó la obra. [...]» en CORINTH, Lovis, *Selbstbiographie...*, pp. 117-118.

¹⁹ «Quizá a través de esta experiencia he logrado aspirar a más, a avanzar... pero en el buen sentido, es decir en lo que era realmente necesario y e imprescindible.» en CORINTH, Lovis, *Selbstbiographie...*, p. 157.

manera de hacer para dejar claro a los críticos que ha pintado siempre siguiendo un proyecto bien meditado y no fruto de la improvisación o de las modas artísticas imperantes²⁰.

4. George Grosz (1893-1959) y su *Ein kleines Ja und ein großes Nein*

4.1. Perfil biográfico

El dibujante, caricaturista y pintor Georg Ehrenfried Groß, quien cambió la grafía de su apellido por Grosz en 1916, nació en Berlín, si bien su infancia transcurrió en Stolp²¹, junto al Báltico. Estudió, primero, en la Real Academia sajona de Arte, en Dresde, y posteriormente en la Escuela de Artes y Oficios de Berlín. Allí conoció al pintor, diseñador gráfico y grabador checo de origen judío Emil Orlik, por mediación del cual comenzaría a colaborar en diferentes revistas, que serían el medio habitual por el que daría a conocer los frutos de su expresión artística. Burslesco, irreverente e irrespetuoso en sus críticas a la sociedad y a la política a través del dibujo y la pintura, también colaboró como articulista en numeras revistas. Como escritor, sus ideas expresadas con crudeza, sin ambages, le costaron más de una denuncia. Con el cambio político en Alemania y el advenimiento del régimen más negro de la historia de Alemania, en 1933 se exilia en Nueva York. Como no podía ser de otra manera, su arte fue calificado por el régimen nacionalsocialista de «entartete Kunst» o arte degenerado y, consecuentemente, muchas de sus obras destruidas. Regresó a Alemania en 1959 y murió en su casa de Berlín ese mismo año.

4.2. La crítica de arte en su autobiografía

Grosz titula su autobiografía como *Ein kleines Ja und ein großes Nein*²² o *Un pequeño Sí y un gran No*, aunque en español ha sido traducido por *Un sí menor y un No mayor*²³, si bien nada más alejado de la armonía musical que el crudo contenido que recorre todo el texto.

²⁰ Una buena muestra descriptiva de la situación que se vivía entre los componentes del mundo artístico en Múnich, en torno al Café Allotria, se puede leer en los capítulos titulados «Thomas Theodor Heine und Münchens Künstlerleben am Ende des vorigen Jahrhunderts» («Thomas Theodor Heine y la vida artística de Múnich a finales del siglo pasado») y «Erinnerungen an den Allotria-Kreis» («Recuerdos del Círculo Allotria») en otra de las obras autobiográficas que escribiera y publicara Lovis Corinth en 1918, a saber: *Legenden aus dem Künstlerleben*, Berlin, dearbooks in Europäischer Literaturverlag, 2014, 2ª edición, pp. 70-81 y pp. 103-123.

²¹ Actual ciudad polaca de Slupsk.

²² La autobiografía de George Grosz, escrita entre 1941 y 1946, en su exilio estadounidense, se publicó por primera vez en inglés en ese año 1946. En 1948 se tradujo al italiano. Tanto la traducción al inglés como la italiana son versiones reducidas del texto original, pero no es hasta 1955 cuando se publica en alemán la versión completa: GROSZ, George, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1955.

²³ GROSZ, George, *Un Sí menor y un No mayor. Memorias del pintor de entreguerras* [introducción de Antoni Doménech y traducción de Helga Pawlowsky], Madrid, Capitán Swing Libros, 2011. Para las citas a este texto de Grosz hemos recurrido a la traducción de Pawlowsky, a diferencia de los fragmentos traducidos por quien firma este artículo en el caso de Liebermann y Corinth.

Como en las demás autobiografías escritas por artistas, narraciones politextuales y plurigénicas donde las haya, no faltan las páginas dedicadas a la crítica de arte. En el prólogo a la edición alemana deja claro que su característica principal, tanto con el pincel como con la pluma, siempre ha sido cuestionarse todo.

Sobre crítica de arte escribe en el capítulo nueve de su obra autobiográfica. En él, trata sobre el dadaísmo y sus actividades y cómo, sin mucho meditar el fondo un tanto vacío sobre el que se había fundado este movimiento nihilista, Grosz se adhirió a él, a una corriente de glorificación de lo absurdo y relata lo que para sus componentes significó. Al final de su mención al dadaísmo, deja claro que el esnobismo de algunos historiadores y críticos les llevaba a valorar algo que en sí era un puro sinsentido, una burla al diletantismo, a veces vacío, de los juicios estéticos, ya que –afirma– quien realmente calificó al dadaísmo como lo que era, fue el pueblo llano, sin prejuicios.

Künstlerisch waren wir damals «Dadaisten».

Wenn das überhaupt etwas zum Ausdruck brachte, so war es eine schon lange gärende Unruhe, Unzufriedenheit und Spottlust. Jede Niederlage, jeder Umbruch zu einer neuen Zeit gebiert derlei Bewegungen. In einer anderen Epoche hätten wir ebensogut Flagellanten sein können. [...] Hülsenbeck brachte Dada nach Berlin, wo die Sache sofort politische Züge annahm. In Berlin wehte ein anderer Wind. [...] Es war weder Mystizismus noch Kommunismus noch Anarchismus. Alle diese Richtungen hatten ja noch irgend ein Programm gehabt. Wir aber waren der komplette, pure Nihilismus, und unser Symbol war das Nichts, das Vakuum, das Loch. [...] Der Führer dieser «Schule» war ein gewisser Schwitters aus Hannover, der sammelte alles, was er beim Spazierengehen oder sonst auf Schutthaufen, in Kehrichttonnen oder Gott weiß wo fand: verrostete Nägel, alte Putzlappen, Zahnbürsten ohne Haare, Zigarrenstummel, alte Fahrradspeichen, einen halben Regenschirm. Alles, was der Mensch als nicht mehr brauchbar weggeworfen, fand in Schwitters einen Sammler und wurde von ihm auf alten Brettern oder Leinwänden zu kleineren, flachen Müllhaufen geordnet, angeklebt oder mit Draht und Bindfaden befestigt, dann als sogenannte «Merzkunst»²⁴ ausgestellt und auch gekauft. Viele Kritiker, die durchaus mitmachen wollten, priesen diese Art von Fopperei des Publikums und nahmen sie todernst. Nur das gewöhnliche Volk, das von Kunst nichts versteht, reagierte normal und hieß die Dadakunstwerke Dreck, Mist und Müll – woraus sie ja auch bestanden. [...]

Como en los casos de los anteriores pintores mencionados, Liebermann y Corinth, también Grosz al final de su autobiografía alude a los críticos que, para sobrevivir, no tenían empacho en cantar las alabanzas de obras que no comprendían y de artistas cuya novedad no entendían. A propósito de los primeros años del siglo XX en Berlín, antes de la Primera Guerra Mundial, ante la imparable entrada en la escena artística de corrientes y movimientos

²⁴ El término «Merzkunst» con el que los dadaístas denominaban su corriente artística, no significa nada. «Arte Merz» responde al nombre de la revista que fundó Kurt Schwitters, *Merz*, título que extrajo de un recorte de periódico utilizado luego para sus collages y en el que, de forma fortuita, la palabra *Kommerz* (*Comercio*) de una página del periódico quedó cortada a *Merz* al hacer el collage. Así pues, *Merz* es un fragmento de una palabra como fragmentos eran también los objetos con los que componía sus obras, fruto de los deshechos de todo tipo. Véase MARTINO, Pilar, *La autobiografía artística como problema de traducción*, Alicante, Universidad de Alicante, 2016, p. 319.

que trataban de romper con todo lo anterior, dice Grosz que los críticos no habían asimilado aún tanta novedad ni reflexionado a conciencia sobre el valor de aquellas obras y afirma que: «[...] algunos críticos destacados, cuyo nombre ha caído en el olvido, se incorporaron en cierto modo al negocio y cantaban en libros, periódicos y revistas las alabanzas de cualquier trocito de tela²⁵ [...]»

5. A manera de reflexión final

Los ejemplos traídos aquí son una pequeña muestra²⁶ de que los artistas, entre los temas que incluyen en sus textos autobiográficos, recurren a la afirmación de su yo creativo a través de la crítica de arte. Para ellos no se trata sólo de un saber cómo trasladar sus ideas y proyectos a través de los pinceles, sino también de demostrar que reflexionan sobre lo propio y lo ajeno con conocimiento de causa y reivindican su derecho a opinar sobre su quehacer artístico, aceptando o rechazando la opinión de los historiadores del arte y críticos profesionales. En la relación temática que suelen incluir en los textos autobiográficos escritos por artistas plásticos²⁷, a saber: recuerdos de la infancia; pasajes dedicados a los estudios artísticos; relación con otros artistas; relaciones sociales en otros ámbitos; viajes, crítica de arte y concepción del arte; exposiciones, conferencias, publicaciones, entrevistas; explicación de técnicas artísticas; modelos y temas de inspiración; vivencias de acontecimientos históricos e histórico-artísticos y su perspectiva vital al final de la autobiografía, las referencias a críticos y crítica de arte ocupa un lugar destacado. A pesar de ello, en la historia de la crítica de arte no se suele considerar esta actividad, ejercida directamente por el artista, como texto canónico a tener en cuenta en la valoración de obras y artistas concretos.

²⁵ Traducción de Helga Pawlowsky de la obra de GROSZ, George, *Un Sí menor y un No mayor...*, p. 377.

²⁶ Actualmente está en periodo de revisión un artículo sobre la crítica de arte en las autobiografías del pintor Max Beckmann y del escultor Ernst Barlach, así como otro relacionado la crítica de arte en Kokoschka.

²⁷ En nuestra tesis establecíamos una clasificación temática dividida en diez grandes grupos tras la revisión de autobiografías no solamente del mundo de lengua y cultura alemanas (objeto principal de nuestro trabajo investigador), sino también de textos de artistas procedentes de las culturas francesa, italiana y anglosajona.

LA ARQUITECTURA COMO MODELO EN LOS DISEÑOS DE LA PLATERÍA Y DE LA JOYERÍA EUROPEA. DEL RENACIMIENTO A LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Margarita Pérez Grande, *Profesora asociada. Universidad Complutense, Madrid*

mperezgrande@movistar.es

margpere@ucm.es

1. PRIMER RENACIMIENTO (primera mitad del siglo XVI)

Como ya he señalado en un trabajo anterior¹, la relación entre la arquitectura y los diseños de platería y de joyería no se basa sólo en la eventualidad de que en estos últimos se tomen prestados elementos arquitectónicos concretos. Sino que, especialmente en el caso de la platería suele advertirse también en la obra de los plateros más relevantes la plena identificación con una determinada propuesta estética, lo que les lleva a tomar la arquitectura como referente para aplicar a sus piezas la misma lógica constructiva, basada en un sistema de proporciones y en un criterio de orden que organice la ornamentación en consonancia con la razón estructural, sin necesidad de reproducir forma arquitectónica alguna. Precisamente, en el periodo al que se refiere este epígrafe, se puede encontrar un primer ejemplo de ello.

La superación del estilo Gótico supuso una ardua tarea particularmente en el caso de los objetos más comunes destinados al culto religioso, pues los modelos principales habían sido definidos con precisión y estaban por ello fuertemente consolidados. La transición hacia el Renacimiento, iniciada en los casos más tempranos a finales del siglo XV, todavía mantuvo la presencia de elementos de la arquitectura gótica asiduamente hasta por lo menos el primer tercio del siglo siguiente. Imposibles de transformar a pesar de los esfuerzos, tan imaginativos como infructuosos, que algunos artífices hicieron para intentar modificar su apariencia: en unos casos, simplificando su configuración a base de eliminar elementos estructurales o decorativos; en otros, limitándose a cambiar los arcos conopiales por otros de medio punto o escazanos, cajeando los vanos, o insertando nuevas hornacinas con cubierta avenerada.

Cuando se rindieron a la evidencia de que ya no era posible hacer más, sencillamente se prefirió prescindir temporalmente del diseño arquitectónico donde era posible hacerlo, eligiendo formas más neutras. Hacia 1530/40, el conjunto de la estructura de vástagos y macollas en las piezas más avanzadas ya se había renovado por completo, gracias a la aplicación de una de las principales soluciones estructurales que difundió el diseño renacentista: las formas abalaustradas. Especialmente en los vástagos, los artífices concentraron su deseo de

¹ PÉREZ GRANDE, M. "La Arquitectura como modelo en los diseños de la Platería y de la Joyería europea durante la Baja Edad Media", en Actas del XXII Congreso Nacional de Historia del Arte del CEHA (Comité Español de Historia del Arte), Universidad de Burgos, 19-22 de junio de 2018 (en prensa).

renovación en cómo resolver los nuevos retos que planteaba la inclusión de este tipo de elementos en el conjunto de la estructura de los objetos. Los balaustres más tempranos evidencian que al principio, intuitivamente, se hizo una traslación literal de los diseños de este tipo que se habían ido desarrollando en las composiciones decorativas *a candelieri*, por lo que el resultado había sido no sólo una forma excesivamente abigarrada sino también incoherente desde el punto de vista constructivo. Además de la incomodidad en el uso provocada por la frecuente presencia de asillas decorativas sobresaliendo a lo largo de su perfil.

El ejemplo de la arquitectura clásica, con el modelo del arte romano antiguo como punto de partida, pero sobre todo la moderna interpretación de los principios vitruvianos que ofrecieron sucesivamente los tratados de Serlio, Palladio y Vignola, fueron de gran ayuda en el proceso de evolución de los vástagos abalaustrados. De hecho, antes de que se iniciara la segunda mitad del siglo XVI, la mayor parte de los objetos con este tipo de estructura mostraba ya un diseño “limpio” de aplicaciones decorativas superfluas o que impedían la visualización nítida de los elementos constructivos. Sin embargo, esto mismo había hecho más evidente la falta de lógica que se derivaba del criterio simple de apilarlos unos sobre otros, combinando arbitrariamente formas y tamaños distintos. La aplicación de un principio básico de la proporción, así como del concepto esencial de armonía de la estética clásica basado en la relación del todo con las partes y de éstas entre sí –aun no llevado con rigor en el conjunto de la producción, como es de suponer–, permitió definir un nuevo tipo de balaustre que incluía sólo los elementos imprescindibles formando una estructura homogénea. Pues todos tenían la misma sección y habían adaptado tanto su forma como su tamaño a las necesidades de la proporción total del vástago, y la de éste estaba en relación a la del conjunto de la pieza. La clarificación de las formas abalaustradas permitió también la aparición de nuevos modelos de candeleros de uso doméstico cuya estructura estaba concebida casi enteramente a partir de esta idea (fig. 1). De hecho, sería en adelante una de las configuraciones más comunes para este tipo de pieza, constantemente actualizada de acuerdo los criterios estéticos imperantes en cada momento.

Otra de las consecuencias de la incorporación de las formas abalaustradas a los diseños renacentistas fue la aparición de un nuevo tipo de columna. Al principio su estructura fue también algo confusa, pero en este caso parece haberse superado con más rapidez el estadio inicial una vez que la arquitectura contemporánea comenzó a utilizarla asiduamente. En los objetos de platería se encuentra a partir de 1540/50, y está configurada habitualmente por tres elementos: un pedestal cilíndrico, un nudo –primero de jarrón y más tarde ovoide– y un estilizado fuste bulboso. Así mismo, se incorporaron también al ornato de las piezas acróteras y remates torneados derivados igualmente del balaustre. El uso de este nuevo tipo de columnas es sólo uno de los indicativos que denota el regreso de los diseños arquitectónicos a los objetos de platería, viéndose favorecidos particularmente aquellos tipos de piezas cuya configuración habitual durante el gótico tardío ya había mostrado esta tendencia: portapaces, custodias portátiles y de asiento, relicarios de templete. También reaparecieron en los vástagos y en las macollas de las cruces procesionales los nudos en forma de tambor poligonal, si bien la frecuencia fue menor en los primeros, mientras que en las macollas su recuperación alcanzó un desarrollo más amplio. En torno a 1540/50 algunas de estas piezas utilizaron también como soporte alternativo estúpites con figuras de términos masculinos o femeninos.

Los portapaces de esta época adoptaron en el anverso una configuración similar a la de los antiguos *naiskos* griegos: un marco arquitectónico a manera de hornacina, formado por banco y pilastras o columnas –abalaustradas o siguiendo los órdenes clásicos jónico y corintio– que en los casos más sencillos sostenían un arco de medio punto. Pero en el segundo cuarto del siglo XVI ya es posible encontrar estructuras más complejas en forma de portada, que incluyen elementos arquitectónicos adicionales o bien introducen variaciones en alguno de los que ya existían. La principal adición consistió en rematar la parte superior con un entablamento y un frontón, al principio curvo, aunque poco después sería sustituido por otro triangular. Entre las variaciones: sacar resaltos en los lados de la cornisa y del banco, con los que se alinean los soportes; además, en algunas piezas el banco puede alterar también su perfil rectilíneo para formar resaltos o retranqueos curvos; el vano central que aloja la imagen devocional elegida puede ser de medio punto o arquivado, e incluso formar una hornacina cubierta con bóveda avenerada. En las piezas más elaboradas, la configuración de esta nueva forma de portapaz propició la formación de un marco interior diferenciado, con su propia configuración arquitectónica (fig. 2). Algunos retablos portátiles realizados en torno a 1550/60 siguieron un patrón similar, en consonancia también con la estructura de los retablos de capilla de la misma época tallados en madera.

Además de los modelos ya descritos que se repiten en las piezas más comunes de la platería religiosa de esta primera etapa renacentista, se hicieron también algunas piezas singulares en las que se aprecia el impacto de ejemplos arquitectónicos concretos. Por ejemplo, la cruz de altar realizada en 1457-59 (Museo dell’Opera del Duomo) para el baptisterio florentino por varios artífices –entre ellos Antonio del Pollaiuolo, formado inicialmente como platero, igual que Brunelleschi o Ghiberti–, incluye en su vástago un imponente nudo en forma de templete hexagonal inspirado en la linterna diseñada por Brunelleschi para la cúpula de la catedral. Y el relicario llamado “del *Libretto*” (Florencia, 1499/1500, Paolo di Giovanni Sogliano; Museo dell’Opera del Duomo), cuyo templete adopta la forma de una capilla rectangular con pilastras corintias en las esquinas, cornisa y frontón curvo. Su fachada principal se abre en la zona inferior formando un pórtico con pilares que sostienen un paramento arquivado dividido en casetones cuadrados con dos tondos figurativos esmaltados, como el que lleva también el tímpano del frontón. Parece evidente su relación con la fachada de acceso y la decoración interior de la capilla Pazzi (1429-61), construida también según proyecto de Brunelleschi.

Hay otra pieza de platería que puede considerarse una auténtica obra maestra, pues es un fiel trasunto de los modelos renacentistas italianos. Se trata del relicario que la reina Leonor de Viseu (1458-1525) donó al convento de la Madre de Dios de Lisboa (Mestre João –Jan Vansteigolt–, hacia 1510; Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa; nº 106Our). Su estructura reproduce la forma de una capilla de planta rectangular, cubierta con una bóveda de cuarto de cañón, avenerada por dentro y con un tejado escamado por fuera. El basamento lleva resaltos prismáticos en las esquinas sobre los que asientan pilares cuadrados de capitel corintio, con el fuste cajeado y adornado con labores de *candeliери* que se transparentan a través de la capa de esmalte verde que las cubre. La fachada principal es diáfana, lo que permite ver plenamente el espacio interior de la capilla, donde no falta un solo detalle arquitectónico: desde la solería ajedrezada grabada en el pavimento, al aparejo de sillería labrado en las

paredes y las gradas que conducen hasta el altar sobre el que se sitúa el viril que contiene la reliquia, alojado dentro del ábside que se abre en la cabecera. Los lados menores de la capilla se abren con un amplio vano de medio punto y un óculo sobre el arco (fig. 3).

En la joyería renacentista de la primera mitad del siglo XVI la presencia de elementos arquitectónicos es excepcional; así lo muestran tanto las piezas como los dibujos conservados. En la producción española apenas puede citarse otro ejemplo que un colgante conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (inv. n.º 810) con forma de templete poligonal sostenido por columnas abalaustradas y una cúpula rebajada como cubierta. En una hoja con dibujos (Kunsthalle, Hamburgo; ca. 1515) de Alberto Dürero –formado también como platero siguiendo los pasos de su padre–, se incluyen dos diseños para enseñas o colgantes, uno de los cuales consiste en una hornacina abierta que alberga una figura devocional de bulto redondo. No se ha conservado alguna pieza de esta época que siga este modelo, pero sí hay ejemplares realizados entre finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII concebidos a partir de la misma idea.

2. SEGUNDO RENACIMIENTO (segunda mitad del siglo XVI-primer cuarto del siglo XVII)

El desarrollo y difusión del clasicismo vitruviano tuvo una influencia generalizada en la estética de la etapa de plenitud renacentista. Y si bien los principales modelos usados en platería tienen su origen en la arquitectura italiana de esta época, en el caso de España el impacto fue muy acusado y tuvo la virtud de impulsar definitivamente el proceso de renovación de las estructuras y formas arquitectónicas. Especialmente a partir de la primera edición castellana de los libros III y IV del tratado de Serlio publicada por Francisco de Villapando en 1552 y, posteriormente, con la elección de la línea de mayor sobriedad y pureza de este estilo como seña de identidad de las obras promovidas por el rey Felipe II, con la arquitectura como principal referente para el diseño de retablos y también de ciertas piezas de mobiliario y platería.

De nuevo no se trató sólo de adoptar eventualmente formas de estructura o elementos individuales copiados de la arquitectura contemporánea, sino sobre todo de la asunción de un criterio estético basado en los principios esenciales del Clasicismo, válido para cualquier tipo de objeto: protagonismo de la estructura, cuyas formas se definen con rigor geométrico alternando a menudo en los perfiles recta y curva; alzados diáfanos de manera que sea posible diferenciar visualmente cada uno de los elementos que los conforman; alternancia rítmica de llenos y de vacíos, de planos, cajeados y resaltos en las superficies; contrastes de color propiciados por la combinación de materiales diversos, que en el caso de los objetos de platería admite aún mayor variedad que en la arquitectura, pues se combinan no sólo diversos metales (plata en su color o dorada, oro, bronce dorado) sino también esmaltes y material gemológico. Además de la reducción del vocabulario ornamental al mínimo imprescindible, dando preferencia a motivos geométricos que permiten la seriación, ordenados según un ritmo de alternancia y repetición que responde tanto al plan general concebido para el conjunto del objeto, como a la forma de cada uno de los elementos que lo integran; lo que puede llegar

a determinar incluso el número y posición que adoptan estos motivos. Gallones, costillas, placas resaltadas, “puntas de diamante”, asillas en ce, volutas prismáticas, “cabujones” circulares u ovalados, son los principales elementos decorativos que llevan aplicados las piezas de platería; algunos de ellos admiten también una versión plana, delineando su contorno a buril sobre la superficie de la pieza con trazos continuos o bien mediante labor de “picado de lustre”. Hay así mismo cajeados excavados, remates de pedestal y bola, o de pirámide y bola. Cuando es factible, se añaden también elementos arquitectónicos, principalmente frisos con triglifos y metopas, portadas rematadas con frontones triangulares o curvos, completos o partidos, columnas y pilastras de fuste liso y orden preferentemente toscano, pero también contrafuertes en ce como singularidad propia del repertorio ornamental de esta época. No obstante, estos mismos elementos se usaron a menudo de forma independiente para decorar objetos que no tenían una estructura arquitectónica.

Los mismos tipos de piezas que en las épocas precedentes se habían decantado por tener total o parcialmente una estructura arquitectónica (portapaces, custodias portátiles y de asiento, relicarios de templete), adaptaron gradualmente sus modelos a este clasicismo, denominado por la historiografía del arte indistintamente como herreriano o escorialense.

Dos obras emblemáticas de la arquitectura romana –el *Tempietto* de San Pietro in Montorio y la cúpula del Vaticano–, encontraron su reflejo también en obras destacadas de dos de los plateros españoles más importantes de este periodo conservadas en la catedral de Sevilla: la custodia de asiento realizada por Juan de Arfe en 1580-87, y el templete que forma el nudo de la macolla de la cruz metropolitana que vendió a la misma iglesia Francisco Merino en 1587 (fig. 4). Así mismo, el templete del patio de los Evangelistas del monasterio de El Escorial diseñado por Herrera plantea una variante sobre el modelo de Bramante, que va a reflejarse también dentro de la platería española en los templetes de las custodias y relicarios portátiles, y en las torres escalonadas de las custodias de asiento. Eventualmente, puede encontrarse también en los escasos nudos de tipo arquitectónico que aparecen en el vástago de algunas piezas (cruz de altar, custodia portátil de sol): su cuerpo central no es circular sino octogonal, con arcos de medio punto en los ejes precedidos de pórticos arquitebados sostenidos por columnas, lo que determina una planta en forma de cruz griega.

Otro de los elementos vinculados con la arquitectura que se convierte casi en una seña de identidad de las obras realizadas en este periodo en España es la pirámide. Aunque su inspiración principal parece estar mejor en alguno de los modelos de obelisco antiguo incluidos por Serlio en el tercer libro de su tratado. El simbolismo funerario que esta estructura lleva asociado, debió considerarse muy a propósito para convertirla dentro de la platería religiosa en relicario. También su inclusión como elemento reiterativo en el monasterio de El Escorial parece tener el mismo significado, pues este edificio alberga el Panteón Real. El ejemplo más temprano de relicario que conozco es el de san Zenón que se conserva en la catedral de Toledo, realizado por Diego de Valdivieso en 1573.

Por otra parte, la pirámide lleva asociada también una esfera, cuya configuración como forma geométrica sin principio ni fin está asociada a la eternidad, a la inmortalidad del alma tras la muerte física, de acuerdo al simbolismo cristiano. Lo que la convierte en un complemento perfecto para la pirámide funeraria. Así parece entenderse la combinación sis-

temática de ambos elementos en el monasterio de El Escorial, y en monumentos funerarios como el túmulo efímero erigido en la ciudad de l'Aquila en honor del rey Felipe II, fallecido en 1598. La forma en que se combinan estos elementos habitualmente en el arte español es singular, y vuelve a responder a los modelos de las ilustraciones del libro tercero del tratado de Serlio: la pirámide tiene truncado su vértice superior, para que pueda asentar sobre ella la esfera, situándose por encima de ésta el piramidón. Así se encuentra también en objetos de platería ajenos a estas referencias simbólicas como pebeteros o saleros y, sobre todo, en los remates decorativos que adornan todo tipo de objetos.

Por último, durante toda la etapa renacentista, los objetos de platería –y también algunos de joyería– incluyen a menudo escenas labradas en relieve ambientadas en escenografías arquitectónicas inspiradas genéricamente en los modelos de la época. Aunque en este caso, no siempre es la arquitectura la fuente de inspiración, sino más a menudo la forma en que la usan con este mismo fin las artes plásticas contemporáneas. Utilizando la perspectiva para organizar la “caja” espacial, combinando paramentos en diversos ángulos, y a veces también diferentes niveles accesibles mediante escalinatas; incluyendo vanos ciegos, o a través de los cuales puede verse el cielo, una vegetación exterior e incluso el caserío de una ciudad; hasta completar el ilusionismo de un espacio tridimensional –más o menos coherente desde el punto de vista de las proporciones según las habilidades del artífice– con la distribución de las figuras y otros elementos que forman parte de la ambientación. Mención aparte merecen dos espléndidos ejemplos del taller de piedras duras florentino fundado en el siglo XV por Lorenzo de Médicis, conservados ambos en el Museo degli Argenti (Palacio Pitti, Florencia), y fruto de la estrecha colaboración entre lapidarios y plateros especializados en este tipo de obras. Una es una placa ovalada que muestra una vista en perspectiva de la plaza de la Señoría (Bernardino Gaffurri y Jacques Bylivelt, 1599; inv. gemme 1921, nº 823), con un pavimento ajedrezado rojo y verde, al fondo una vista parcial del Palacio Viejo y de la Logia de los Orcagna y, alineadas con el eje principal de la composición, la estatua ecuestre de Cosme I y las esculturas de los principales artistas del renacimiento toscano expuestas en este entorno. La otra pieza es una placa cuadrada, concebida originalmente como un exvoto en favor de la curación de Cosme II de Médicis (Michele Castrucci, Gualterio Cecchi y Jonas Falck, según diseño de Giulio Parigi, hacia 1617/24; inv. gemme 1921, nº 489), a quien se representa en el interior del mismo palacio arrodillado y haciendo el gesto de ofrenda. Al fondo se abre una ventana a través de la cual puede apreciarse una vista parcial de la catedral de Florencia y su campanario.

3. CLASICISMO, BARROCO Y ROCOCÓ (primera mitad del siglo XVII-primera mitad del siglo XVIII)

Durante la primera mitad del siglo XVII se mantuvo en buena parte el clasicismo heredado de la etapa anterior, con formas muy geométricas estructuralmente en las piezas más tempranas de platería y joyería. En torno a la década de 1640 empezaron a acusar tímidamente la influencia del Barroco, introduciendo en los perfiles curvas que se irían haciendo cada vez más prominentes y abundantes. Además del aumento también de la carga decorativa, y de los cambios definitivos que provocó la introducción de los primeros motivos vegetales de apariencia naturalista en el conjunto de las piezas, que al desarrollarse ya ple-

namente a partir de la segunda mitad del siglo llegarían a “engullir” en algunos casos total o parcialmente la estructura formando un todo con ella. Los objetos de platería religiosa que tradicionalmente se habían venido configurando con una estructura arquitectónica acusaron gradualmente los cambios, aunque también mostraron quizá mayor resistencia que otros tipos de piezas: custodias de asiento, portapapas, relicarios de templete, arcas de Jueves Santo, así como los nudos en forma de templete que llevan en el vástago algunas custodias de sol; en cambio, raramente ya incensarios, custodias portátiles o macollas de cruces procesionales. Tampoco hay ningún modelo nuevo relacionado con la arquitectura en joyería.

En 1593-95, Francisco de Alfaro había realizado para la catedral de Sevilla un singular sagrario de plata: tiene planta semicircular y un único piso alzado sobre un amplio basamento, marcos de ventanas rectangulares con hornacinas de medio punto en el interior, precedidas alternativamente de un pórtico con columnas salomónicas que forman parte también de la portada que hace las veces de puerta del propio sagrario; sigue un friso de triglifos y metopas y una cubierta abovedada, escalonada en la base y rematada en una linterna porticada. El diseño no tiene parangón en ese momento con un edificio concreto –aparte del vago recuerdo del Panteón de Roma–, y el uso de la columna salomónica era entonces excepcional pues sólo Rafael se había servido de ella en los cartones para la serie de tapices de la Capilla Sixtina (1515-16). Sin embargo, la documentación conservada relativa al momento de ejecución de la pieza parece dejar claro que esas columnas “tortuosas” –así se nombran– estuvieron en el sagrario desde el principio. A pesar de ello, no tuvo ninguna repercusión inmediata, y hubo que esperar a que Bernini las utilizara en el baldaquino de San Pedro (1623-34) para empezar a ver su reflejo tanto en arquitectura como en los retablos de altar, en el mobiliario y también en los objetos de platería. En España, las piezas de este tipo la incorporan a las estructuras de templetos y hornacinas con relativa frecuencia (fig. 5). Más singular resulta, en cambio, su uso como vástago en algunas piezas de iluminación (candeleros, velones o lámparas de techo).

En la platería francesa e inglesa de la segunda mitad del siglo XVII surgen nuevos modelos de candeleros de uso doméstico que coinciden también en utilizar para la configuración de su vástago la forma de un soporte arquitectónico. En el ejemplo más temprano conocido, adopta la estructura de un pilar fasciculado de sección cuadrada; debió crearse en Francia a finales del reinado de Luis XIII (r. 1610-1643). En Inglaterra encontramos un modelo distinto que estuvo vigente al menos entre 1680 y 1720, cuyo vástago es una columna dórica con bastoncillos en el tercio inferior (fig. 6). Además, a comienzos del siglo XVIII se observa también en numerosos objetos el uso de un patrón decorativo que parece estar basado indistintamente en las acanaladuras del fuste de una columna, y también en las coronas de gallones radiales –cóncavos o convexos– utilizadas en la ornamentación clasicista desde el arte helenístico antiguo para adornar la superficie de pies y tapas, y la base de los recipientes. En la producción inglesa de esta época se encuentra principalmente en enfriadores de copas, poncheras y fuentes de vino. De nuevo en Francia, a finales del reinado de Luis XIV (r. 1643-1715), aparece otro modelo de candelero con fuste de estúpide y un mechero en forma de jarrón. Su pervivencia se prolongó hasta la década de 1740, si bien para entonces la forma rectilínea del estúpide había alabeado su perfil, en consonancia con las exigencias del estilo Rococó. El redondeo definitivo de sus extremos daría lugar a los vástagos periformes de perfil sinuoso que forman parte de los modelos distintivos de esa nueva etapa.

Además de lo ya citado, en platería no se encuentran más diseños arquitectónicos durante este periodo que los que muestran algunos marcos para espejo o las placas decorativas de ciertas benditeras. También cabe citar la singularidad de una caja de oro esmaltado, realizada en París en 1744-45 por Jean II Gaillard (Museo del Louvre, París; inv. n.º OA2127), que tiene una sencilla forma rectangular y lleva labradas en bajorrelieve todas sus caras reproduciendo la fachada de un edificio palaciego de una sola planta, jalonada de amplias ventanas acristaladas, cuyo modelo de referencia debe ser sin duda el Gran Trianon de Versalles (J.H. Mansart, 1687-91).

Durante el Rococó la utilización de estructuras o elementos de inspiración arquitectónica es una rareza tanto en los objetos de platería como en los de joyería, pero además los pocos ejemplos que pueden citarse coinciden en buscar sus modelos en los elementos constructivos propios de los jardines palatinos. Por ejemplo, *surtouts* que adoptan la forma de un pabellón abierto o de una pérgola de celosía calada. También se encuentran en la decoración de algunas cajas de colección estructuras porticadas de fantasía, con sugerentes perfiles curvos que les dan una apariencia gelatinosa.

4. NEOCLÁSICO-IMPERIO (hacia 1770-1820)

Durante este periodo el uso de elementos arquitectónicos en la estructura de los objetos se manifiesta, por un lado, en la reaparición de columnas, pilastras y estípites en los vástagos de las piezas más comunes de la platería religiosa (custodias de sol, cálices), así como en la configuración del fuste de candeleros y candelabros. Si bien las pilastras y estípites se encuentran también en la estructura de un modelo de origen francés aplicable a saleros, especieros, mostaceros y recados de vinagrera y aceitera, que combina pocillos de vidrio azul con una guarnición de plata. Así mismo, los estípites se utilizaron también como patas para sostener el recipiente de algunas terrinas y de piezas relacionadas con el servicio de té (teteras, soportes de hervidores, azucareros y cestillos); en estos casos, es muy frecuente que el estípite adopte la forma de un monópodo, con cabezas y pezuñas de carnero o macho cabrío en los extremos. Sin embargo, paralelamente, en las piezas más sencillas de la producción británica el estípite evolucionó a partir de la década de 1790 hacia un fuste en forma de tronco de cono invertido, difundándose este modelo por toda Europa.

Por influencia del “gusto griego”, reapareció en este tipo de objetos igualmente la columna dórica usada ya en las piezas del siglo XVII. También el patrón decorativo formado por coronas y fajas de gallones o estrías inspirado en el fuste de este soporte, para adornar total o parcialmente la superficie de terrinas, salseras, cafeteras, jarros de vino o de agua caliente, azucareros y copas de competición deportiva. Tanto el tipo de candelero como esta forma decorativa se convirtieron en elementos distintivos de la producción neoclásica europea. En cambio, los diseños para vástagos de cálices y candeleros incluidos en la *Nouvelle Iconologie historique* de Delafosse (1768), muestran en unos casos soluciones a partir de la columna corintia, incluyendo la propuesta de fajar parcialmente su fuste, para añadir motivos decorativos clasicistas como guirnaldas de laurel, rosetas de acanto o medallones que imitan la apariencia de un camafeo; también argollas de las que penden cadenas. Así mismo,

se encuentra una versión a partir del estípite que tendría amplia difusión en el mobiliario y la platería de la época, en la que el fuste tiene perfil alabeado, se presenta indistintamente macizo o abierto –formado en este caso por tirantes acanalados– y remata la zona superior con una pieza prismática.

No obstante, puede apreciarse otra consecuencia generalizada que deriva del uso de columnas de orden clásico en los diseños de las piezas de platería: consiste en aplicar a una parte de la estructura del objeto la forma del tambor acanalado de la columna. Esta idea se encuentra ya materializada en piezas francesas e inglesas realizadas a comienzos de la década de 1770. Fue recogida inmediatamente en la platería española por el platero Domingo Urquiza, en el juego de tres ánforas para los santos óleos de la catedral de Burgos (Madrid, 1771). Posteriormente, esta fórmula sería retomada durante el segundo cuarto del siglo XIX por la Real Fábrica de Platería Martínez que la aplicaría, por ejemplo, para dar forma a los recipientes de tintero y salvadera en una escribanía, como parte de la estructura de la panza de sus nuevos diseños de jarro de tocador (fig. 7), e incluso del nudo de jarrón que lleva en el vástago el modelo de cáliz limosnero repetido anualmente en el periodo 1847-54. Con todo, la consecuencia más original fue la aplicación de este formato íntegramente al vástago de un nuevo modelo de candelero y de candelabro, que en su desarrollo adopta una forma semejante a la de un paraguas cerrado, surcado por amplias acanaladuras que se extienden también al pie y al mechero. La misma forma fue usada igualmente para fundas de despabiladeras.

Durante el Imperio se introdujo en la platería francesa el uso de columnas ajenas a los órdenes clásicos grecorromanos, o que al menos los interpretaban de manera arbitraria. Por ejemplo, cubriendo los fustes con sucesivas fajas decorativas, combinando un fuste liso con un capitel corintio esquematizado, o bien formado por una corona de plumas o de hojas de agua; quizá por influencia en este último caso del capitel lotiforme de la arquitectura egipcia. Este mismo tipo de capitel se encuentra también en algunos de los objetos producidos en Madrid por la Real Fábrica de Martínez, principalmente en los mangos de especieros y recados de vinagrera y aceitera realizados durante las décadas de 1830-40. Por otra parte, de nuevo en época Imperio, los dos principales plateros que trabajaron al servicio de la familia Bonaparte (Martin-Guillaume Biennais y Jean-Baptiste-Claude Odiot), utilizaron en el vástago de sus candeleros y candelabros un fuste inspirado en la forma bulbosa de las columnas egipcias con capiteles de loto o de papiro.

El arquitecto inglés Robert Adam no dio diseños directamente para algún objeto de platería, pero tanto sus obras como sobre todo el álbum de modelos que publicó conjuntamente con su hermano James entre 1773 y 1779 (*Works in Architecture of Robert and James Adam*) influyeron significativamente en la producción de una parte de la platería inglesa durante el último cuarto de esa centuria. Incluso, ciertos diseños para aplicaciones ornamentales fueron adoptados también por el estilo Imperio francés, cuyos mentores –Charles Percier y Pierre-François Fontaine– recogieron la idea proponiendo nuevas variaciones. Además de desarrollar su propia versión del Clasicismo a la medida del liderazgo del Primer cónsul y futuro emperador, Napoleón Bonaparte, que difundirían de nuevo no sólo a través de sus obras sino también de su *Récueil de décoration intérieure concernant tout ce qui rapporte à*

l'ameublement (1812). En él se incluyen algunos modelos para objetos de platería destinados principalmente a Josefina Beauharnais, entre los cuales se encuentra la original fuente de té del servicio realizado por Martin-Guillaume Biennais en 1801 (Colección particular), cuyo recipiente está concebido como una columna de perfil alabeado. Pero también se atribuye especialmente a Percier el diseño de otros objetos del mismo conjunto, de los que se han conservado dibujos individuales no incluidos en su repertorio, así como de otras diversas piezas (una *athénienne* con su juego de jarro y palangana para el emperador, teteras, azucareros, otros modelos de fuente de té, candelabros, lámparas de despacho) realizadas en diversos momentos por el propio Biennais.

En la joyería de este periodo no hay diseños arquitectónicos. Tan sólo cabe mencionar el caso de algunas piezas que incluyen como motivo principal la representación de monumentos notables de la antigua Roma realizados con labor de micromosaico. Sirva como ejemplo el aderezo de boda de la emperatriz María Luisa (François-Ragnault Nitot, 1810), segunda esposa de Napoleón Bonaparte (Museo del Louvre, París; n° OA11963).

5. HISTORICISMO Y DISEÑO MODERNO (1820-1920)

La moda del *revival* historicista se impuso durante el siglo XIX de forma generalizada en la producción de la platería y de la joyería europea, como en el resto de las artes. De ahí el predominio de diseños eclécticos, también de réplicas y falsificaciones, que favoreció la rememoración de diseños y motivos ornamentales del pasado. Pero más allá del revisionismo histórico, lo más significativo de este nuevo periodo fue la implicación de algunos de los arquitectos más destacados en el diseño de objetos de artes decorativas, producidos por empresas especializadas que fueron incorporando gradualmente los nuevos medios industriales tanto en la elección de materiales como en el uso de máquinas. En el ramo de la platería y de la joyería este proceso ya se había iniciado en el último cuarto del siglo XVIII, pero fue durante la centuria siguiente cuando esta forma de producción alcanzó su máximo desarrollo, replanteándose en nuevos términos el vínculo con la arquitectura, pues la figura del arquitecto-diseñador se impuso a la eventual imitación de las formas constructivas en este tipo de objetos.

Así, en la década de 1840, el arquitecto inglés Augustus Pugin diseñó diversos objetos de platería, preferentemente de estilo neogótico, que serían realizados por la firma de John Hardman & Co. Primero para el ajuar de la nueva catedral de Saint Chad que el propio Pugin construyó en Birmingham; posteriormente, su hijo Walter continuó la relación con Hardman en diversos proyectos hasta su muerte en 1875. En la misma línea historicista se desarrolló también William Burges, quien a lo largo de su trayectoria dio diseños con frecuencia para todo tipo de objetos de artes decorativas, materializados en el caso de la platería y la joyería por diversos artífices británicos. Destaca el conjunto de piezas (Victoria & Albert Museum, Londres) destinadas al servicio del nuevo castillo de Cardiff, que Burges construyó en 1866-81 para John Stuart, marqués de Bute.

Estos antecedentes llegaron a coincidir en el tiempo con el desarrollo del *Arts & Crafts Movement*, y la eclosión del diseño moderno con distintos puntos de interés en las principales capitales de la Europa occidental, en cuya definición se implicaron sistemáticamente diversos arquitectos con un punto de partida común: la unidad de las artes y la concepción como un todo del diseño arquitectónico y del amueblamiento de interiores, lo que les llevó a aplicar un criterio unitario buscando el equilibrio perfecto entre la necesidad funcional y los valores estéticos. Además de poner en juego diferentes iniciativas para la difusión de estas ideas en forma de escritos, ciclos de conferencias y, sobre todo, de la creación de espacios para el desarrollo de nuevas formas de enseñanza de los oficios artísticos. Charles Robert Ashbee, alumno del arquitecto G.F. Bodley, fundó en 1888 su Guild and School of Handicraft en Whitechapel, que se mantendría activa hasta 1907. Del trabajo de sus plateros se conservan diversos objetos de uso doméstico y piezas de joyería concebidos dentro de una línea muy sintética, tanto en las formas estructurales como en una ornamentación abstracta algo rígida formalmente, en la que conviven elementos historicistas, referencias célticas, algún motivo modernista y también un criterio funcionalista que acabó por imponerse en las piezas más tardías. Al arquitecto escocés Charles R. Mackintosh apenas se le debe en platería más que diseños de cubiertos, realizados en metal plateado a comienzos del siglo XX probablemente por la firma Elkington & Co. de Birmingham. Sin embargo, la bisutería en plata que se vende hoy en día en las tiendas y museos de la ciudad de Glasgow rinde culto constantemente a sus diseños ornamentales más distintivos, especialmente su emblemática rosa y las celosías de cuadrados. Parte de las referencias de Ashbee y Mackintosh serían recogidas en los diseños "*Cymric*" de platería y joyería creados por Archibald Knox para Liberty & Co. entre 1900 y 1904.

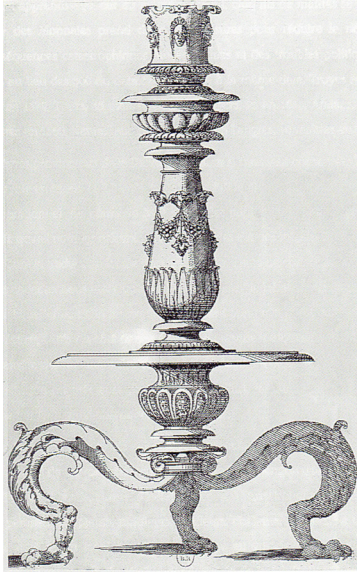
Henry Van de Velde abrió en 1902 su Weimar Kunstergewerblicher Institute. Apenas se conservan unos pocos objetos realizados en plata, cobre o metal plateado siguiendo sus diseños (tintero, candelabro, hervidor del agua de té, y una hebilla de cinturón). La Wiener Werkstätte, fundada en 1903, produjo durante casi un cuarto de siglo los originales diseños para platería creados por el arquitecto Josef Hoffmann (cafeteras, hervidores, centros de mesa, cestillos para flores, vasos ornamentales), y más ocasionalmente también para joyería (broches). Se conserva así mismo algún objeto (candelabro, broche) diseñado por Joseph Maria Olbrich. La culminación de estas iniciativas sería la Bauhaus de Weimar fundada en 1919 por Walter Gropius, en cuyos talleres se fabricarían objetos de uso doméstico o decorativo de diseño propio, realizados preferentemente en metales de aleación como la alpaca plateada y el latón, bajo la supervisión del platero Christian Dell. No obstante, el propio Gropius tenía la experiencia de haber diseñado diversas piezas para la Berndorfer Metallwaren Fabrik con motivo de la primera exposición de la Deutscher Werkbund en Colonia el año 1914. Así mismo, Peter Behrens había creado en 1910 un modelo de hervidor eléctrico para la empresa AEG, de la que era consejero artístico desde 1907.

Paralelamente, otros objetos de platería y de joyería adoptaron como propias las formas más representativas de las estructuras y ornamentaciones abstractas del art nouveau, derivadas de las obras arquitectónicas más emblemáticas diseñadas por Horta, Guimard, Gaudí o Riemerschmid. De la misma forma que sintonizarían también con la síntesis de funcionalismo y ornamentación que caracteriza los principales modelos de la Secesión vie-

nesa creados por Otto Wagner y los proyectos de Joseph Maria Olbrich en Darmstadt. Así lo denotan algunas de las joyas de René Lalique (fig. 8) y de Lluís Masriera (fig. 9), y los objetos de uso doméstico u ornamental realizados, entre otros, por Wolfers Frères en Bruselas o Koloman Moser en la Wiener Werkstätte. Incluso, puede encontrarse el reflejo del nuevo modelo de edificio llegado de Estados Unidos –el rascacielos– en algunos diseños de cestillos de flores de Moser (fig. 10), y en los pendientes del aderezo creado por Raymond Templier en 1928 para que la actriz Brigitte Helm lo luciera en la película *L'Argent* de Marcel L'Herbier².

² Sería interminable citar en cada caso las fuentes bibliográficas consultadas para elaborar esta investigación. No conozco alguna publicación que se refiera específicamente a este tema, por lo que añado aquí sólo una bibliografía general de referencia sobre la historia de la platería y de la joyería europea y española. En platería: ALCOLEA GIL, S. *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*, "Ars Hispaniae", XX, Madrid, 1975. HERNMARCK, C. *The Art of the European Silversmith, 1430–1830*, Londres, 1977. HAYWARD, J.F. *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540–1620*. Londres, 1976. CULME, J. *Nineteenth Century Silver*, Londres, Country Life Books, The Hamlyn Publishing Group Ltd., 1977. SELING, H. *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede, 1529–1868*. Múnich, 1980. CRUZ VALDOVINOS, J.M. "Platería", en BONET CORREA, A. (ed.). *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982. FERNÁNDEZ, A., MUNOJA, R., RABASCO, J. *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid 1984: Antiquaria; 2ª edición, Madrid 1985. MABILLE, G. *Orfèverie française des XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, París, Réunion de Musées de France, 1984. BRETT, V. *The Sotheby's Directory of Silver, 1600–1940*. Nueva York, 1986. MARTÍN, F.A. *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987. NEWMAN H. *An Illustrated Dictionary of Silverware*. Londres, Thames & Hudson, 1987. BLAIR, C. (ed.). *The History of Silver*, Londres-Sidney, Macdonald & Co., 1987. OVERZIER, C. *Deutsches Silber (1550–1850)*. *Formen und Typen*, Múnich, Klinkhardt & Biermann, 1987. SCHRODER, T. *English Domestic Silver. 1500–1900*, Londres, Penguin Books and The National Trust, 1988. PETRASSI, M. *Gli argenti italiani*. Florencia, Editalia, 1988. KREKEL-AALBERSE, A. *Argentierie Art Nouveau et Art Deco*. París, Editions de l'Amateur, 1990. CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Platería en la época de los Reyes Católicos*, catálogo de la exposición en la Fundación Central Hispano. Madrid, 1992. TRUMAN, C. (ed.) *Sotheby's Concise Enciclopedia of Silver*, Londres, 1993. CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Platería europea en España (1300–1700)*, catálogo de la exposición en la Fundación Central Hispano. Madrid, 1997. CRUZ VALDOVINOS, J.M. "Platería", en *Las artes decorativas en España*, Summa Artis, XLVb, Madrid, 1997. CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2000. VV.AA. *Viennese Silver. Modern design, 1780–1918*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2003.

En joyería: HACKENBROCH, Y. *Renaissance Jewellery*. Londres, 1979. RAULET, S. *Bijoux Art Deco*, París, 1984. BECKER, V. *Art nouveau jewelry*. Londres, Thames and Hudson, 1985. CARLIDGE, B. *Les bijoux au XXème siècle*. París, 1986. LANLLIER, C.A., PINI, M.A. *Five Centuries of Jewellery in the West*. Nueva York, 1989. NEWMAN, H. *An Illustrated Dictionary of Jewellery*. Londres, 1990. SNOWMAN, A.K. *Eighteenth Century gold boxes of Europe*. Woodbridge, Suffolk, Antique Collectors' Club, 1990. BURY, S. *Jewellery, 1789–1910. The International Era*. Londres, 1991. PHILLIPS, C. *Jewellery*. Londres, Thames & Hudson, 1996. GERE, C., MUNN, G. *Pre-raphaelite to Arts and Crafts Jewellery*. Woodbridge, Suffolk, Antique Collectors' Club, 1996. VV.AA. *La joyería española, de Felipe II a Alfonso XIII*, catálogo de la exposición en el Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 1998. ARBETETA MIRA, L. "La joyería española de los siglos XV al XX", en *Las artes decorativas en España*, "Summa Artis", XLVa, Madrid, 1999. EVERITT, S., LANCASTER, D. *Christie's Twentieth-Century Jewellery*. Londres, Pavilion Books Ltd., 2002. ARBETETA MIRA, L. *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Segovia, Caja Segovia, 2003. TAIT, H. (ed.) *7000 years of Jewellery*. Londres, The British Museum Press, 2006. OGDEN, J. *Jewellery*. Londres, The Intelligent Layman Publishers Ltd., 2006. HOLZACH, C. *Art Deco Jewellery and Accessories: A new style for a New World*. Arnoldsche, 2008. CAPPELLIERI, A. *Twentieth-century Jewellery: From Art Nouveau to Contemporary Design in Europe and the United States*. Skira Editore, 2010. VV.AA. *25,000 years of Jewellery*. Múnich, Prestel, 2013. JIMÉNEZ PRIEGO, M.T. *Diccionario ilustrado de la Joyería*. Madrid, ACCI ediciones-Asociación Cultural y Científica Iberomaericana, 2017.



1. Diseño para un candelero (París, ca. 1550. Jacques Androuet du Cerceau). Biblioteca Nacional de Francia, París)



2. Portapaz (Roma, segundo cuarto del siglo XVI). Museo Diocesano de Albarracín, Teruel)



3. Relicario de la Madre de Dios (¿Lisboa?, primer cuarto del siglo XVI). Museu de Arte Antiga, Lisboa



4. Cruz patriarcal –detalle de la macolla– (Francisco Merino, 1587). Catedral de Sevilla



5. Custodia (Sevilla, 1678-1772. Diego de León, Cristóbal de la Rosa, Juan Laureano de Pina, Blas de Amat). Iglesia parroquial de la Magdalena. Hermandad Sacramental, Sevilla



6. Candeleros (Londres, 1699. Richard Syng). Colección particular



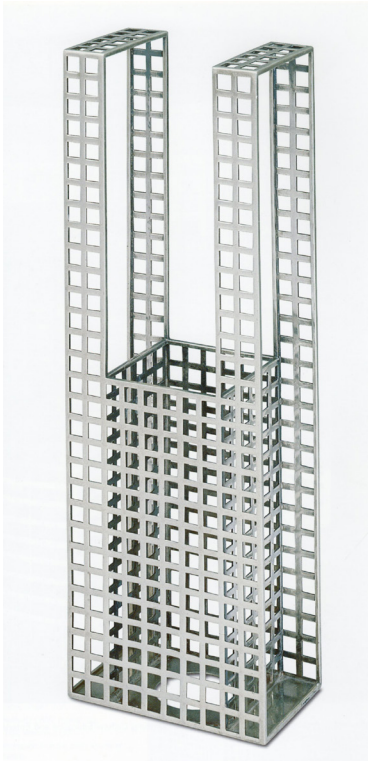
7. Juego de jarro y palangana (Madrid, 1842. Real Fábrica de Platería Martínez, remarcada por el platero de Madrid José María Dorado). Colección Hernández-Mora Zapata



8. Broche (René Lalique, 1904-05). Schmuckmuseum Pforzheim



9. Colgante (Barcelona, 1907. Lluís Masriera). Colección particular



10. Cestillo de flores (Wiener Werkstätte, 1906, diseño de Koloman Moser, modelo nº 5781). Colección particular

DEL REY AL APÓSTOL: LA CRUZ COMPOSTELANA DE ALFONSO III COMO EXVOTO REAL EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA Y SUS REPRODUCCIONES EN EL SIGLO XX

Ana Pérez Varela, *Universidad de Santiago de Compostela*
ana.perez.varela@hotmail.com

Le han robado a Santiago la aureola,
y han robado una cruz de oro y brillantes,
lo cual prueba, a mi ver, que las alhajas,
no están seguras ya en ninguna parte.
Han perdido el temor nuestros rateros
y se ejercitan en sus malas artes
lo mismo que en los paseos que en los templos,
lo mismo en el despoblado que en las calles.
Tenemos que dar gracias al Señor
los que sólo poseemos el ropage
porque ese ni a tirones lo soltamos
por mucho que el ladrón nos amenace¹.

Los exvotos reales en la colección de platería de la catedral de Santiago

El Camino de Santiago constituye la verdadera e inherente razón de ser de la ciudad compostelana. Esta población nació germinando en torno a un santuario de peregrinación y devoción, y como tal, su fábrica marca la pulsión de su desarrollo y su historia. A las puertas de la catedral románica siguen llegando todos los años miles de peregrinos, continuando la tradición que arranca nada más se descubre el cuerpo de Santiago. No es de extrañar pues, que entre los tesoros que alberga el templo, contemos con interesantes ejemplos traídos de todas las partes del mundo, como ofrendas por parte de los visitantes que fueron peregrinando a la Catedral a lo largo de los siglos. Entre éstos destacan por su suntuosidad aquellos entregados por los oferentes más pudientes, como los relacionados con la monarquía hispánica. Lamentablemente, el estudio del Tesoro de la fábrica jacobea transparente de forma contundente la gran cantidad de objetos que se ha perdido a lo largo de los años.

Desde el primer momento de fundación de la Catedral, Alfonso II supo aprovechar el feliz hallazgo para comenzar a sentar las bases del que se convertiría en uno de los centros clave de la cristiandad. El monarca favoreció la importancia del culto jacobeo tanto con privilegios de tipo económico y eclesiástico como las donaciones de valiosos objetos, comenzando así una colección de tesoros que continuó creciendo progresivamente a lo largo de los siglos².

¹ *El diario de Pontevedra*, 9 de mayo de 1906, p. 2.

² En la *Crónica Iriense* se relata la visita de este rey a Compostela, a donde viajó a venerar las reliquias del Apóstol recién descubiertas y a agasajar «al santo lugar con muchos dones y joyas». FILGUEIRA VALVERDE, José, *El Tesoro de la Catedral Compostelana*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, 1959, p. 6

Las ofrendas de la época medieval fueron numerosas y de gran riqueza. Hemos de destacar el papel crucial que jugó el arzobispo Diego Gelmírez, sobradamente estudiado, en el levantamiento de la nueva catedral románica y su enaltecimiento con suntuosas empresas artísticas e incorporación de reliquias³.

Durante la edad media se inició la tradición de donar lámparas a la catedral que permaneciesen encendidas en el altar mayor. El *Códice Calixtino* describe una serie de lámparas donadas por diferentes reyes medievales como Alfonso I de Aragón, Fernando IV de Castilla, Santa Isabel y Manuel I de Portugal, a las que se unirán piezas de monarcas posteriores en la edad moderna. Sabemos que en 1572 había colgadas hasta veintitrés lámparas donadas por la realeza, la nobleza y peregrinos ilustres⁴.

De esta época también se ha perdido la mayor parte de ofrendas. Conservamos el relicario de santa Margarita, regalo de Felipe II; el relieve de san Cristóbal de don Juan José de Austria; y varias piezas donadas por Carlos II y su madre Mariana de Habsburgo⁵, entre las que destacan las magníficas cornucopias augsburguesas, dos de las obras más ricas e interesantes del tesoro catedralicio⁶.

Durante la agitada situación política del siglo XIX se fueron perdiendo más piezas importantes. Entre las que se añaden gracias a donaciones del círculo regio, destaca la copa regalada en 1852 por los duques de Montpensier, delegados de Isabel II. En el siglo XX, entre los exvotos ofrendados por los jefes de estado y gobierno, cabe reseñar el copón regalado en 1943 por el mariscal Petain⁷.

³ FLÓREZ, Henrique (ed.), *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey don Phelipe II, a los reinos de León, y Galicia, y principado de Asturias*, Madrid, Antonio Marín, 1765, p. 124; FALQUE, Emma (ed.), *Historia Compostelana*, Madrid, Akal, 1994, pp. 265-269; BARRAL IGLESIAS, Alejandro, «A ourivería sagrada na Compostela medieval. As doazóns e a devoción a Santiago nos séculos IX-XV», en SINGUL LORENZO, Francisco (com.), *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998 [catálogo de exposición], p. 81; o CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *Compostela y Europa: la historia de Diego Gelmírez*, Santiago de Compostela, S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2010 [catálogo de exposición].

⁴ BARRAL IGLESIAS, Alejandro, «A ourivería..», p. 83.

⁵ Sobre estas piezas, con bibliografía actualizada, ver: YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón, *Los tesoros de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións, 2017, pp. 363, 383, 391-392, y 418-419.

⁶ PÉREZ VARELA, Ana, «Donaciones de platería de las reinas Mariana de Habsburgo y Mariana de Neoburgo en Santiago de Compostela y A Coruña», en RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada; FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles; y LÓPEZ CALDERÓN, Carme (eds.), *Iberoamérica en perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales*, Castellón, Universitat Jaume I, 2017, pp. 433-452.

⁷ Sobre estas piezas, con bibliografía actualizada, ver: YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón, *Los tesoros...*, pp. 406-407.

Alfonso III y la Cruz Compostelana

El avance musulmán a finales del siglo VIII hacía enfrentarse al reino astur a una situación política complicada, con sus fronteras continuamente amenazadas. La *inventio* del cuerpo de Santiago el Mayor en un lugar próximo a la diócesis de Iria Flavia, donde surgiría a partir de entonces la población de Compostela, supuso un soplo de aliento para la monarquía asturiana, que vio en la figura del *Hijo del Trueno* y su patronazgo, una protección divina para acometer con fuerza la tarea de la Reconquista. Este apoyo divino forja un vínculo entre la corona y la basílica jacobea que se mantuvo vigente durante siglos, viéndose favorecida la fábrica por las numerosas donaciones y privilegios que le fueron concedidos⁸.

No es de extrañar pues, que, a finales del siglo, Alfonso III decidiese erigir un nuevo templo en el *locus sancti iacobi*, que vendría a sustituir a aquél levantado por su padre Alfonso II, que resultaba demasiado pequeño para una iglesia que estaba comenzando a tomar el cariz de santuario de peregrinación⁹. Con anterioridad a la consagración del nuevo templo en el año 899, el monarca y su esposa doña Jimena habían regalado a la iglesia la que fue su joya más representativa y preciada hasta el siglo pasado, en el que fue robada. La Cruz Compostelana fue otorgada al santuario jacobeo por los reyes en tiempos del obispo Sisnando, en el año 874. Se trata de una estauroteca, es decir, un relicario que contiene un fragmento de la Vera Cruz.

Teniendo en cuenta que la pieza fue sustraída a principios del siglo XX, para su descripción y análisis formal, además de los estudios que la historiografía científica le ha dedicado hasta la fecha, y que constituyen el núcleo de nuestra bibliografía, contamos con varios tipos de fuentes. En primer lugar, los propios documentos del archivo catedralicio como las actas capitulares que recogen el robo, o los inventarios de alhajas.

En segundo lugar, los testimonios escritos en los libros de viajeros y guías de la Catedral, especialmente numerosos a partir del siglo XIX. Entre ellos destacan los de Ambrosio de Morales¹⁰, Mauro Castellá Ferrer¹¹, José Villaamil y Castro¹², José María Zepedano y Car-

⁸ Para ampliar sobre los privilegios concedidos, ver: NIETO ALCAIDE, V. (com.): *Santiago y la monarquía de España*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004 [catálogo de exposición]; y LÓPEZ ALSINA, Fernando, *Tumbo A. Índice de los privilegios reales, que contiene este libro intitulado de la letra A*, Santiago de Compostela, Archivo Biblioteca Catedral de Santiago, 2008.

⁹ Para ampliar sobre las basílicas prerrománicas, ver: CONANT, Kenneth John, *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1893, pp. 127-136; e YZQUIERDO PERRIN, Ramón, *Galicia Arte, tomo X: Arte Medieval (I)*, A Coruña, Hércules, 1993.

¹⁰ FLÓREZ, Henrique (ed.), *Viage...*, pp. 125-126.

¹¹ CASTELLÁ FERRER, Mauro, *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo Patrón y Capitan General de las Españas*, Madrid, Alonso Martín de Balboa, 1610, ff. 442v-444v.

¹² VILLAMIL Y CASTRO, José, *Descripción histórico-artística-arqueológica de la catedral de Santiago*, Lugo, Imp. de Soto Freire, 1866, pp. 153-157; y VILLAMIL Y CASTRO, José, *El tesoro sagrado de la catedral de Santiago*, Madrid, Ed. José Gil Dorregaray, 1875, pp. 307-y 322-324.

nero¹³, José María Fernández Sánchez y Francisco Freire Barreiro¹⁴, Antonio López Ferreiro¹⁵ o Filgueira Valverde¹⁶.

En tercer lugar, contamos con una importantísima fototipia realizada por Hauser y Menet pocos meses antes del robo, que nos ofrece el aspecto que conservaba la cruz compostelana a principios del siglo XX [ILUSTRACIÓN 1].

Finalmente, tenemos las noticias recogidas de la prensa de la época, que se hacen eco del robo y del proceso de investigación inmediatamente posterior, además de vincular este robo con otros hurtos de alhajas similares en la Catedral.

Formalmente, se trataba de una cruz griega o *quadrata*, compuesta por cuatro brazos trapezoidales casi iguales, dos de los cuales miden 19 centímetros, y los otros 18,3 y 18 respectivamente. El grosor de la pieza era de 2 centímetros. Los brazos convergían en un disco central. La obra presentaba un alma de madera sobre la que se aplicaron finas planchas de oro batido que la recubrían en su totalidad, sujetas al núcleo lúneo mediante una serie de pequeños clavos de oro disimulados entre la ornamentación. Las técnicas que se emplearon para realizarla fueron variadas: batido, estampación, soldadura, cincelado, laminado, hilado, relevado, fundido, engastado y talle de pedrería¹⁷. Se utilizaron además entalles clásicos y un esmalte visigodo, de los que posteriormente hablaremos.

En cuanto a la ornamentación, no resulta sencillo adivinar qué ocupaba el medallón central del anverso, para lo cual se ha acudido a las fuentes testimoniales escritas que han llegado hasta nosotros y a la comparación con la Cruz de los Ángeles de Oviedo. Seguramente, el medallón central de la compostelana se componía en base a la disposición radial de doce piedras abrazando a otra central de mayor tamaño. La cruz original sufrió modificaciones en esta parte a lo largo del tiempo. Castellá Ferrer¹⁸ nos informa de que en este lugar colocó en el siglo XVII una cruz también de oro, que posiblemente se tratase del crucifijo llamado de

¹³ ZEPEDANO Y CARNERO, José María, *Historia y descripción arqueológica de la Basílica Compostelana*, Lugo, Imprenta de Soto Freire, 1870, pp. 186-188

¹⁴ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José María; y FREIRE BARREIRO, Francisco, *Guía de Santiago y sus alrededores*, Santiago de Compostela, Imprenta del Seminario Conciliar, 1885, pp. 96-98.

¹⁵ LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. II, Santiago de Compostela, Imp. y Enc. del Seminario Central, 1898, pp. 169-173.

¹⁶ FILGUEIRA VALVERDE, José, *El Tesoro...*, pp. 6, 26-27, y 43-44.

¹⁷ GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio Jesús, «Cruz de Alfonso III», en CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (et. alt.), *Luces de peregrinación*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003 [catálogo de exposición], p. 116.

¹⁸ CASTELLÁ FERRER, Mauro, *Historia...*, ff. 442v-444v. Ver también: SINGUL LORENZO, Francisco, «Réplica de la perdida cruz de Santiago de Compostela», en: GARCÍA DE CASTRO Y VALDÉS, César (coord.): *Signum Salvotis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, Oviedo, Gobierno del Principado de Asturias, 2008, pp. 147-151.

Ordoño II¹⁹. A finales del siglo XIX, López Ferreiro²⁰ da cuenta de la retirada de este crucifijo, aplicándosele una cruz de cristal con un pequeño fragmento del *lignum crucis* sobre una patena dorada que posiblemente imitase, torpemente, el patrón ornamental del medallón original. Este es el estado en el que aparece en la fototipia mencionada.

Con respecto al reverso, la compostelana presentaba una peculiaridad que la diferenciaba de la ovetense, la aplicación de un bellísimo broche o fibula visigoda probablemente de ejecución anterior y reutilizada en la pieza. Se trataba de un precioso esmalte realizado con la técnica del campo cercado o *cloisonné*²¹, un procedimiento preciosista que requería de un taller especializado, y que suponía una novedad con respecto a los gustos carolingios, mirando en este caso al norte de Italia²². La escena estaba compuesta simétricamente por dos palomas blancas con manchas rojas picando un racimo de uvas azulado, en una clara alusión eucarística, todo ello sobre un campo verde. Quedaba así subrayado el preciosismo de la obra mediante el empleo de vivos colores contrastantes. Esta placa esmaltada estaba enmarcada en un rico medallón del que se separaba mediante una cenefa de dieciséis perlas, un finísimo cordoncillo de oro en filigrana y un contario perlado. El medallón estaba organizado por ocho piedras engarzadas alternando con campos de riquísima filigrana que varían en dos patrones, uno de palmetas de haces apretados y otros de estructuras geométricas que recuerdan a diseños textiles²³. Remataba este medallón en su borde otro fino contario perlado.

Por su parte, los brazos contaban con un anverso que estaba protagonizado por un preciosista e insistente uso de la filigrana, que cubría toda su superficie, siguiendo un patrón en el que un hilo de oro sogueado creaba formas en zigzag coincidiendo con las piedras, generando así campos de triángulos y rombos completamente cubiertos de caprichosos patrones arborescentes y geométricos. Las piedras preciosas, engastadas en alveolos o cabujones de plato, subrayaban y reforzaban esta estructura rítmica y debieron crear un efecto de riqueza cromática extraordinario. Contaba con diez en cada uno de sus lados iguales, y nueve en

¹⁹ En el Tesoro de la Catedral se conserva un pequeño crucifijo que según la tradición, se atribuye a una donación del rey Ordoño II. Esta filiación fue cuestionada por Moralejo, quien apuntó que no se tenía noticia de crucifijos de bulto en el ámbito hispano antes del de San Isidoro de León, regalado por Fernando I en el año 1063. Con anterioridad al historiador, el propio Filgueira Valverde ya había dudado de la relación de la cruz con el rey asturiano. MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, «Cruz de Ordoño II» en MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (com.), *Santiago, camino de Europa: culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993 [catálogo de exposición], pp. 269-270.

²⁰ LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia...*, t. II, pp. 170-171.

²¹ Esta técnica consiste en dibujar los motivos de la composición sobre una laminilla de metal, para posteriormente soldar pequeños tabiques, generando así una serie de celdas que se rellenan con pasta vítrea. GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio José, «La Cruz de Santiago: una donación del rey Alfonso III al Apóstol y a su sede compostelana en el año 874», *Compostellanum* (Santiago de Compostela), 38 (1993), p. 306.

²² ABELLEIRA MÉNDEZ, Sagrario; y CASTIÑEIRAS, Manuel Antonio, «Réplica de cruz de Afonso III o Magno», en NEIRA CRUZ, Xosé Antonio (ed.), *A viaxe a Compostela de Cosme III de Médicis*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004 [catálogo de exposición], p. 630.

²³ GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio José, «La Cruz...», p. 307.

el que era ligeramente mayor. Se trataba de topacios, amatistas, turquesas, cornerinas, perlas, melatinas, cristales de roca, y gotas de vidrio sobre cabujones coloreados que otorgaban un efecto similar al de la piedra preciosa sin resultar un material tan caro. Cotarelo Valledor apunta a que en su aspecto original ofrecía por lo menos setenta y nueve piedras²⁴.

Según Castellá Ferrer, dos de estas cornerinas estaban grabadas con caracteres latinos, y contrastando la mencionada fototipia hasta donde es posible, parece que ostentaban las palabras REII y ADFONS/DOM(I)NO/REII²⁵. El autor menciona además otros dos topacios grabados en los que leyó inscripciones en árabe —YA ALLAHU ALHAMIDINA, YA AGUDANCIUA²⁶— y árabe/hebreo —HAHU, HU / Y HAU; Y HAU²⁷—.

El reverso de los brazos contrastaba con este *horror vacui* del anverso, encontrándonos aquí a las inscripciones como protagonistas sobre campos lisos. Las frases, dispuestas de un modo axial con respecto al centro —lo que suscita diferentes interpretaciones—, parecen corresponderse con el orden propuesto por López Ferreiro: +OB HONOREM SANCTI IACOBI APOSTOLI / OFFERVNT FAMVLI DEI ADEFONSVS PRINCPS CVM CONJVGE / SCEMENA REGINA HOC OPVS PERFECTVM EST / IN ERA DCCCCA DVODECIMA HOC SIGNO TVETVR PIVS / HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS²⁸.

El reverso presenta una problemática mayor con respecto a los entalles que sabemos que tenía. Sólo contamos con el testimonio de Castellá Ferrer sobre uno de ellos, y se refiere a una figura en relieve, boca abajo con respecto al centro de la cruz, que presenta un adorno en la cabeza, un paño en una mano, un bastón en la otra, y está junto a un perro y un ramo o arbusto. Presenta, según el escritor, la leyenda ARAB. REX. Es de destacar que la única fi-

²⁴ COTARELO VALLEDOR, Armando, *Alfonso III el Magno: último rey de Oviedo y primero de Galicia*, Madrid, Gráficas Góngora, 1933, p. 209.

²⁵ Castellá Ferrer las interpreta como REY y ALFONSO MAGNO REY (CASTELLÁ FERRER, Mauro, *Historia...*, ff. 442v-444v). Para los autores posteriores, no hay discusión en la primera inscripción, REII, mientras que la segunda puede interpretarse como ADFONS/DOM(I)NO/REII (GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio José, «La Cruz...», p. 310); o ADFONS/DOM(I)NO/FECI (ABELLEIRA MÉNDEZ, Sagrario; y CASTIÑEIRAS, Manuel Antonio, «Réplica...», p. 629).

²⁶ Según Castellá Ferrer: «*Oh Dios, que tus siervos no adoren a otro que a ti*» (CASTELLÁ FERRER, Mauro, *Historia...*, ff. 442v-444v). Según Perea Yébenes: «*Oh, Dios de los que alaban*», excluyendo la palabra *agudanciua*, que señala como la palabra latina *abundantia* (PEREA YÉBENES, Sabino; y VIGUERA MOLINS, María Jesús, «Inscripciones árabes en la perdida cruz de Alfonso III», *Qurtuba: estudios andalusíes* (Córdoba), 5 (2004), pp. 307-309).

²⁷ Según Castellá Ferrer: «*Lo que tiene ser permanente / Lo que fue, será siempre*» (CASTELLÁ FERRER, Mauro, *Historia...*, ff. 442v-444v). Según Perea Yébenes, la segunda inscripción sería en griego, y se trataría de la invocación mística-gnóstica «*a law*» (PEREA YÉBENES, Sabino; y VIGUERA MOLINS, María Jesús, «Inscripciones...», pp. 307-309).

²⁸ «*+En honor al apóstol Santiago / ofrécenla los siervos de Dios, el príncipe Alfonso y su esposa / la reina Jimena. Esta obra se concluyó / en la Era 912 (año 874) Con este signo se ampara al justo. / Con este signo se vence al enemigo*».

gura conocida en la cruz de los Ángeles de Oviedo también esté colocada *cabeza abajo*. Parece tratarse de un cazador mitológico. Estos engarces estarían resaltados con cenefas ovales de perlas perforadas y mantenidas juntas por un hilo de oro. El resto de la superficie de oro batido de los brazos se decoraba con cruces, probablemente estampadas, y unas ramitas de hojas en los extremos. Estas soluciones aparecen también en la Cruz de los Ángeles y con posterioridad en la Cruz de la Victoria, donada también a San Salvador de Oviedo por Alfonso III y doña Jimena en el año 908²⁹.

Sabemos que en el contorno liso, coincidiendo con sus brazos *horizontales*, se dispusieron dos anillas que seguramente sirvieron para prender de ellas el alfa y la omega, una solución que podemos observar en la cruz de Santiago de Peñalba³⁰. Probablemente en la de los Ángeles prendían *pendilia*, y no sabemos si aparecían también las mencionadas letras apocalípticas³¹.

La Cruz Compostelana y la Cruz de los Ángeles de Oviedo

Como apuntan González Millán o Cid Prego, las cruces compostelana y ovetense se encuadran dentro de una tradición al culto a la Vera Cruz que debió de ser muy fuerte en el reino astur, y cuya difusión se extiende en los siglos IX y X³², aunque ya tenemos noticias de éste desde el siglo VIII³³. Se basan en un modelo formal visigodo y asturiano, de raíz bizantina, que deja paso al esquema de cruz latina en tiempos de Ordoño II (914-924).

²⁹ Sobre estas dos piezas asturianas, con bibliografía, ver: HEVIA BLANCO, Jorge; y ADÁN ÁLVAREZ, Gema Elvira, «La reconstrucción de las joyas de la Cámara Santa», en HEVIA BLANCO, Jorge (dir.), *La intervención en la arquitectura prerrománica asturiana*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997, pp. 281-285; RUIZ DE LA PEÑA, Isabel, «Cruz de los Ángeles» y «Cruz de la Victoria», en: BANGO TORVISO, Isidro, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 218-220; ARBEITER Achim; y ARIAS PÁRAMO, Lorenzo, «Condicionantes histórico-artísticos de las cruces de Oviedo y su posterior restauración», *Territorio, sociedad y poder* (Oviedo), 4 (2009), anejo 2, pp. 401-416; GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César, «Cruz de los Ángeles, Oviedo» y «Cruz de la Victoria», en: GARCÍA DE CASTRO Y VALDÉS, César (coord.): *Signvm...*, pp. 120-127 y 156-165; y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: «Entre simbolismo y técnicas artísticas de las cruces asturianas en la Alta Edad Media», en *Homenaje al profesor Eloy Benito Ruano*, vol. 1, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 229-250.

³⁰ GRAU LOBO, Luis, «Cruz votiva de Santiago de Peñalba», en GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (ed.), *Las Edades del Hombre. La música en las iglesias de Castilla y León*, León, Junta de Castilla y León, 1993, pp. 85-87; y GRAU LOBO, Luis, «Cruz de Santiago de Peñalba, León», en GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (coord.), *Signvm...*, pp. 166-169.

³¹ GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio José, «La Cruz...», p. 315.

³² GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio José, «La Cruz...», p. 326.

³³ La primera noticia documental data del año 737, fecha en la que Favila, hijo de Pelayo, levanta una iglesia advocada a la Vera Cruz en Cangas de Onís. CID PRIEGO, Carlos «Las narraciones en torno a las dos cruces prerrománicas asturianas», *Príncipe de Viana* (Pamplona), 192 (1991), p. 58.

La Cruz de los Ángeles fue otorgada por el monarca Alfonso II a San Salvador de Oviedo en el año 808, casi setenta años antes de que su hijo Alfonso III done la pieza a la iglesia compostelana. Como aquélla, la cruz ovetense presenta una inscripción, que en este caso reza: SVSCEPTVM PLACIDE MANEAT HOC IN HONORE DI OFFERT ADEFONSVS HVMILIS SERVVS XPI / QVISQVIS AVFERRE PRAESVNERIT MIHI FVLGINE DIVINO INTEREAT IPSE / NISI LIBENS VBI VOLVNTAS DEDERIT MEA HOC OPVS PERFECTVM EST IN ERA DCCCXLVI / HOC SIGNO TVETVR PIVS HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS³⁴.

Las similitudes entre ambas son tantas que pueden hacernos pensar en un mismo taller: la misma forma, medidas, materiales, patrones decorativos y ubicación de las inscripciones. Y desde luego, ambas cruces presentan un trabajo técnico muy similar: la sustitución de piedras finas por gotas de pasta vítrea sobre fondo coloreado; la técnica de engaste; los patrones decorativos en la disposición de las piedras; las soluciones ornamentales de la filigrana: el esquema en zigzag del cable sogueado, la espiguilla, el gusanillo, los cordones perlados, las palmetas, las soluciones geométricas de sabor textil, los roleos y espirales, etc., todo organizado en torno a patrones en *horror vacui* que cubren el anverso, y superficie en su mayor parte lisa, de oro batido, con las inscripciones y la cruces estampadas en el reverso.

Con esto, el detalle más significativo del ejemplo compostelano lo constituye el esmalte del reverso. En el caso de la cruz ovetense, ésta ostentaba un camafeo romano de ágata, también rodeado por un círculo de perlas, que sería sustituido por otro, realizado en Alemania tras la restauración que se llevó a cabo en 1985. Los camafeos romanos engastados en la cruz presentaban iconografía clásica, como el único del que tenemos noticia en Santiago. En este caso encontraríamos a una joven campesina romana, la diosa Atenea, una cabeza de cabra con cuerpo de serpiente y a Eneas abandonando Troya³⁵.

Según González Millán, quien ha estudiado sobradamente ambas cruces, es comúnmente aceptado que la pieza ovetense no fue obra de un taller estable, basándose en la tradición de que fue construida por unos ángeles peregrinos que desaparecen. El historiador apunta a la posible mano de artistas extranjeros, llamados a la capital del reino por el monarca. En cuanto a la realización de la compostelana, Yarza se decanta por la existencia, entonces sí, de un taller áulico estable del que salió la santiaguesa³⁶. González Millán señala que el único taller conocido hasta la fecha coincidente en cronología era el de la fortaleza de Gauzón, donde más tarde se llevaría a cabo la Cruz de la Victoria³⁷. Las comparaciones formales con

³⁴ «Permanezca en honor de Dios esto, realizado con complacencia. Alfonso, humilde siervo de Dios, lo ofrenda / Cualquiera que presumiere llevarme fuera de donde mi buena voluntad la dedicó, parezca espontáneamente con el rayo divino / Esta obra se concluyó en la era 846 (año 808). Con este signo se ampara al justo. / Con este signo se vence al enemigo».

³⁵ HEVIA BLANCO, Jorge; y ADÁN ÁLVAREZ, Gema Elvira, «La reconstrucción...», pp. 281-285.

³⁶ YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y Arquitectura en España, 500-1250*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 64.

³⁷ GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio Jesús «La Cruz...», p. 317.

éstas no proceden, ya que se trata de una cruz latina —que aloja en su interior la cruz lígnea de Covadonga— con brazos de remates trilobulados, y está en su mayor parte esmaltada. Las técnicas empleadas sí son similares, y podría tratarse del mismo taller.

Resulta prácticamente inverosímil aceptar la hipótesis de López Ferreiro y Balsa de la Vega³⁸, que apuntan a la posibilidad de que fuese una de las primeras obras autóctonas de los talleres de orfebrería compostelana, cuya existencia a finales del siglo IX resulta muy difícil de probar.

La cruz ovetense presenta una empuñadura para mostrarla en las procesiones, aunque se trata claramente de un añadido posterior. Es muy probable que la cruz compostelana se emplease en ritos procesionales, y por lo tanto tuvo que tener algún tipo de solución para engancharse a una estructura de exhibición. González Millán apunta a una caja oculta por el laminado de metal que debió servir para encajar un astil o espigo³⁹.

El robo en la capilla de las Reliquias (1906) y la reproducción de Ricardo Martínez Costoya (1917)

Las actas capitulares recogían, el 7 de mayo de 1906, el robo de varias alhajas entre las que se encontraba la cruz de Alfonso III, y la posterior inspección de la capilla por parte de la guardia civil:

Dióse cuenta del robo perpetrado la noche anterior en la capilla de las Santas Reliquias, donde se notó la falta de los objetos siguientes / 1. La cruz de oro de brazos iguales, de cuarenta y seis centímetros de alto por cuarenta y cuatro de ancho y dos de grueso regalada en el siglo IX por el Rey D. Alfonso III / 2. El nimbo de plata con más de 20 piedras de distintos colores perteneciente a la imagen de Santiago Apóstol en Forma de Peregrino / 3. El crucifijo de plata, adornado con varias piedras preciosas, donativo del Ilustrísimo Sr. Cardenal Spinola, arzobispo de esta Santa Iglesia Catedral / 4. Una imagen de San Sebastián / Inmediatamente se advirtió del triste y sacrílego acontecimiento, se dio parte al Sr. Juez de instrucción y jefe de la Guardia Civil, los cuales constituidos e la mencionada capilla, practicaron un registro minucioso, el cual dio por resultado notar en la doble reja que cierra la ventana que da luz a la capilla, se había abierto una portezuela que estaba cerrada con candado, y en la reja interior había sido serrada una barra de hierro, dejando un hueco de veinte centímetros de ancho por cuarenta de alto. Sobre el tejado apareció una cuerda con nudos, y en la parte interior unas rayas irregulares en sentido vertical, desde el chaflán hasta la cornisa / En el instante el jefe de la guardia civil telegrafió a varios juntos, acordándose que el Sr. Deán y el Sr. Chantre encarguen al jefe de policía —ofreciéndole la remuneración correspondiente— practique las diligencias conducentes al descubrimiento del robo, poniéndose de acuerdo con el Sr. Juez⁴⁰.

³⁸ Balsa de la Vega alude a López Ferreiro directamente al recoger esta hipótesis. Sin embargo, la referencia del historiador no se corresponde con la página citada de López Ferreiro. Balsa de la Vega, Rafael, *Orfebrería gallega. Notas para su historia*, Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1912, p. 135.

³⁹ GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio Jesús: «Cruz de...», p. 120.

⁴⁰ Archivo de la Catedral de Santiago (ACS). Actas Capitulares. Libro 82. 1902-1916 (IG 637), 7 de mayo de 1906.

Al día siguiente, las actas se hacían eco del deseo por parte del cabildo de difundir en la prensa la recompensa que se ofrecía por algún dato o pista sobre el paradero de las piezas y la identidad de las personas que habían cometido el hurto:

Gratificación de 5.000 pesetas / Se acordó anunciar durante ocho días en los tres periódicos locales que ‘El Excelentísimo Cabildo, grandemente impresionado por el robo que acaba de perpetrarse en esta Santa Iglesia, acordó gratificar con cinco mil pesetas a la persona que descubra el autor o autores del mencionado robo, o que dé datos suficientes por los que llegue a descubrirse, pero la cantidad asignada no se entregará hasta que consten judicialmente la verdad de la denuncia y el paradero de los objetos sustraídos. Se garantiza al denunciante que se reservará su nombre’ / Comisionóse a los señores Deán y Chantre para conferenciar con el Sr. Juez de instrucción acerca de lo que consideren más oportuno al esclarecimiento del robo⁴¹.

Ese mismo mes se decidió no volver a mostrar las joyas de la capilla de las Reliquias a los visitantes como se venía haciendo hasta ahora, reservándose un día para hacerlo de modo seguro y controlado⁴².

La prensa de la época reseñó el robo los días posteriores. Cabe señalar la importancia que tuvo la obra de Castellá Ferrer para que la documentación periodística. Los diarios incluyeron una descripción de la cruz basada en la del cronista gallego del siglo XVI. Sirvan como ejemplo las palabras de *El Correo Gallego*:

Al ir el canónico encargado de la capilla de las reliquias a abrir aquélla, se encontró con varias joyas esparcidas por el suelo. / Sospechando que se trataba de un robo, empezó a examinar los objetos artísticos que en aquella capilla se guardan, y observó que faltaba una cruz griega de brazos trapeziformes, que medía de largo, cerca de medio metro por poco menos de ancho, regalo de Alfonso III el Magno al Apóstol, como reconocimiento del triunfo alcanzado sobre los agarenos a las orillas del Duero. Había sido construida en 874 y era de madera con chapas de oro, lo mismo que el crucifijo y los clavos, conteniendo delicadísimas labores de filigrana, habiendo ostentado en algún tiempo numerosos topacios, amatistas, turquesas, cornerinas, perlas grandes y cristales, según Castellá Ferrer, de las que sólo conservaba en la actualidad, seis en el brazo más largo, tres en el corto y cinco en cada uno de los otros dos, avalorando su mérito, un fragmento del madero en que fue crucificado Jesús, y la inscripción latina [...]. / Según los inteligentes, esta magnífica cruz, es muy semejante a la llamada *Cruz de los Angeles* que se guarda y venera en la catedral de Oviedo. / También se apropiaron de una aureola o nimbo de una imagen del Apóstol, y de otra cruz de plata y metal, joyas que datan del siglo XV, ambas de inestimable mérito para los anticuarios y los que se dedican a la conservación de prendas, que tan bien pagadas son en los museos [...]⁴³.

Por su parte, *El diario de Pontevedra* añade:

Puesto en movimiento el personal de la Basílica, se vio que de la doble reja que guarda el ventanal de la capilla estaban rotos los barrotes de hierro, por cuyo hueco puede pasar perfec-

⁴¹ ACS. Actas Capitulares. Libro 82. 1902-1916 (IG 637), 8 de mayo de 1906.

⁴² ACS. Actas Capitulares. Libro 82. 1902-1916 (IG 637), 14 de mayo de 1906.

⁴³ *El Correo Gallego*, 10 de mayo de 1906, p. 2.

tamente el cuerpo de un hombre [...]. / El Juzgado subió al tejado de la Basílica para reconocer el ventanal de la capilla por donde se suponía entraran los cacos. / Allí vio que los barrotes estaban serrados, pero que en la reja todavía permanecían unas telarañas que no existirían si por allí hubiese pasado una persona. / También encontró en el tejado una cuerda con nudos en análoga forma de aquella otra que se encontró cuando el robo de la aureola. / El valor intrínseco de esta cruz con todo ser de oro, no es grande porque el oro son chapas y el peso de éstas no puede ser mucho, pero, en cambio, su valor artístico es grande y el histórico más grande todavía [...]»⁴⁴.

Pese al empeño de la Catedral en encontrar las alhajas, éstas no aparecieron y la Cruz Compostelana continúa, ciento diez años después, en paradero desconocido. Curiosamente, la Cruz de los Ángeles de Oviedo también fue robada en 1977, aunque se recuperó posteriormente, restaurándose los daños y reponiéndola en la Cámara Santa de la Catedral en 1985⁴⁵.

Ricardo Martínez Costoya fue el platero oficial de la Catedral desde 1886 —año en el que sucede a José Losada— hasta 1924⁴⁶. Sus nutridas facturas emitidas a la Catedral revelan una relación larga y prolífica, en la que realizó todo tipo de piezas, a la vez que mantenía la plata existente. La gran cantidad de noticias que mencionan a Martínez en la prensa de la época, que se cuentan por centenas, da buena cuenta de la importancia que tuvo el artífice en la Compostela del cambio de siglo.

En 1917, once años después del robo de la cruz, cuando la Catedral ya debió dar por perdida la posibilidad de que apareciese la original, el cabildo encarga a este platero una reproducción facsímil de la pieza, como corrobora la documentación del archivo catedralicio. La copia, con las medidas aproximadas de la original, está realizada en bronce en parte sobredorado, y presenta piedras de colores engastadas [ILUSTRACIÓN 2]. También ostenta la misma inscripción que la original en el anverso, mientras que en su brazo inferior reza: FACSIMIL DE LA CRUZ REAGALADA POR ALFONSO III EL MAGNO (SIGLO IX), y la firma del orfebre: R. MARTINEZ FECIT 1917 [ILUSTRACIÓN 3].

Para llevarla a cabo, el platero se basa en la tan comentada fototipia, de la que precisamente guardaba una copia⁴⁷. Martínez reproduce la cruz tal y como se conservaba en el momento en que se fotografió, incorporando en el disco del anverso la patena con la cruz de cristal que contenía el *lignum crucis*, en lugar del disco original con trece piedras y filigrana.

⁴⁴ *El diario de Pontevedra*, 9 de mayo de 1906, p. 2.

⁴⁵ HEVIA BLANCO, Jorge; y ADÁN ÁLVAREZ, Gema Elvira, «La reconstrucción...», pp. 281-285.

⁴⁶ PÉREZ VARELA, Ana, «Obras de José Losada en la colección de platería de la catedral de Santiago de Compostela. Fuentes para su estudio y análisis de las piezas», en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2016, p. 512.

⁴⁷ Hemos hallado una copia de la fototipia de Heuser y Menet entre las pertenencias personales de Ricardo Martínez. El archivo del platero fue puesto en nuestro conocimiento por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos del propio Martínez, a quien agradecemos enormemente su amabilidad y el interés por difundirlo y permitir que fuese estudiado.

La copia, moldeada y fundida, no reproduce de modo tan primoroso la preciosista filigrana de la original [ILUSTRACIÓN 4]. Incorpora piedras coloreadas en todos los huecos en los que supuestamente tendría la del siglo IX —excepto en el disco central, como ya hemos señalado—, pero sin embargo no presenta el esmalte del reverso, que simplemente se dibuja en relieve [ILUSTRACIÓN 5], y tampoco incorpora ninguna de las cenefas de perlas que ostentaba la original ni los entalles de los brazos del reverso, que también solamente aparecen dibujados. Así mismo, tampoco añade el alfa y la omega prendidas de los brazos.

Creemos que la cruz es una reproducción digna teniendo en cuenta que en 1917 Ricardo Martínez solo contaba con la fototipia de Hauser y Menet, en la que la obra aparece muy deteriorada y no hay manera de imaginar las partes que faltan. De haber sido dirigido o asesorado por una persona que hubiese leído a Castellá Ferrer y los testimonios sobre la visión directa de la cruz original, seguramente la reproducción hubiese sido de mejor calidad.

La cruz facsímil se registra en las facturas de Ricardo Martínez entregadas a la Catedral en 1917, en las que se especifica que «*la cruz de don Alfonso [...] la pagó un devoto*». Por la obra se le libraron 365 pesetas y 25 céntimos, pesó 27 onzas, y se especifica que contaba con «*95 clavazones y clavado de otras tantas piedras*»⁴⁸.

El platero también repuso otro de los objetos robados ese mismo día, al que las fuentes se refieren como «nimbo de una figura del Apóstol». Se trata de la aureola del Santiago Peregrino conocido como «de don Álvaro de Isorna», pieza del artífice napolitano Francesco Marino realizada en el siglo XV⁴⁹. Barral Iglesias identifica la esclavina, el bordón y la aureola con una actuación del siglo XVII. Sin embargo, la documentación de Ricardo Martínez, en donde se señala «*resplandor de plata dorada y 46 piedras para el Santo Apóstol de la capilla de las Reliquias*», nos indica que intervino en ella de algún modo en 1908, pagándosele 54 pesetas, equivalentes a 216 reales⁵⁰. Esa cantidad certifica que la actuación fue importante y no una mera *compostura*, por lo que creemos que fue repuesta íntegramente por el platero tras ser robada un año antes. Efectivamente, la aureola actual de dicha figura ostenta cuarenta y seis piedras.

Las noticias del robo de la Cruz Compostelana en la prensa que acabamos de reproducir ponen en relación el suceso con el hurto perpetrado un año antes, en 1905, en el que se había sustraído de un modo similar la aureola de la figura del Apóstol peregrino del altar mayor. En ese caso también había sido Ricardo Martínez el encargado de realizar una nueva reproducción de plata sobredorada y treinta onzas de peso, por la cual se le habían pagado

⁴⁸ ACS. Fábrica. Comprobantes de cuentas (CB 196), separata de «1916-1917».

⁴⁹ En la pieza aparece su marca, FM. Este orfebre, activo en la primera mitad del siglo XV, era el platero del arzobispo don Lope de Mendoza. Sobre esta pieza, con bibliografía actualizada, ver: YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón, *Los tesoros...*, pp. 348-349.

⁵⁰ ACS. Cuentas de Fábrica II. Recibos o comprobantes de cuentas (CB 466), separata de «1907-1908».

246 pesetas, equivalentes a 984 reales⁵¹. La aureola original había aparecido poco después sobre el tejado de la fábrica⁵², y no sabemos si Martínez terminó la obra que ya se le había encargado o arregló la que había aparecido, muy deteriorada, fundiéndola y creando una nueva. No hubo la misma suerte con la Cruz Compostelana.

La reproducción de Joyería Ángel (2004)

En 2004, casi cien años después de que se cometiese el robo, se encargó a los talleres Ángel de Santiago de Compostela una nueva reproducción de la cruz [ILUSTRACIÓN 6]. Siguiendo un exhaustivo proceso de documentación, la pieza obtenida resulta de una calidad envidiable y presenta una fidelidad a la original mucho mayor que la obra de Martínez. Reproduce las medidas de la original, está realizada con los mismos materiales —alma de madera, lámina de oro, gemas, cristal de roca y esmalte—, y presenta los punzones ÁNGEL, el anagrama del Xacobeo y la ley de oro de 22k.

El proceso de elaboración se llevó a cabo en cuatro fases en las que participaron un equipo de orfebres, documentalistas e historiadores del arte. En la primera, se desarrollaron los patrones esquemáticos mediante el uso de técnicas de escaneado y delineado informático de la fototipia de Hauser y Menet.

En la segunda fase se analizaron comparativamente los ejemplos conservados que tienen alguna vinculación formal y técnica con la desaparecida pieza: las cruces de los Ángeles y la Victoria o la de Santiago de Peñalba; y las fuentes documentales a las que ya hemos aludido.

La tercera se llevó a cabo en los obradores de la joyería Ángel, donde se reprodujo la pieza mediante técnicas tradicionales no mecanizadas, entre las que se emplearon el fundido, el batido y el modelado, para transformar a mano más de cien metros de hilo de oro en ocho mil piezas de filigrana, soldadas una a una. De esta manera el resultado fue la cruz tal y como se había plasmado en la fototipia, y así se exhibió en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid entre noviembre de 2003 y marzo de 2004.

⁵¹ ACS. Cuentas de Fábrica II. Recibos o comprobantes de cuentas (CB 466), separata de «1905-1906».

⁵² «[...] El muy ilustre señor Deán dio cuenta [de] que el maestro de obras, [el] señor Larramendi, le comunicase que la aureola sustraída de la imagen del Santo Apóstol apareció sobre el tejado de la catedral, inmediato a las galerías del presbiterio hacia la Quintana. Inmediatamente se pasó aviso al señor juez de instrucción [...], habiendo recogido la aureola, en la cual se notó la falta de una piedra preciosa que antes tenía, como también se observaron las huellas que el ratero dejó en las tejas rotas, violentando la reja de la ventana por donde se introdujo en las galerías, encontrándose debajo de unas tejas una cuerda con varios nudos que se supone ha servido para bajar al presbiterio o a la capilla mayor [...]. ACS. Actas Capitulares. Libro 82. 1902-1916 (IG 637), 5 de agosto de 1905.

La cuarta consistió en reconstituir ese modelo con los elementos decorativos y formales perdidos hasta el momento en el que se realizó la fototipia, consiguiendo así una réplica lo más exacta posible de la pieza en el momento en el que Alfonso III la donó a la fábrica jacobea. De este modo, se repuso el diseño original del disco del anverso, el esmalte visigodo del reverso [ILUSTRACIÓN 7], se incluyeron todas las piedras y engastes perdidos hasta el momento del robo, y las letras alfa y omega que prendían de los brazos⁵³.

Mitificada o no por el irresoluble hurto, no hay duda de que la cruz de Alfonso III constituye una pieza emblemática dentro del tesoro de la fábrica compostelana a lo largo de su historia. Permaneció hasta el año 1906, como testimonio material y vivo de una cultura áulica de promoción, como riquísima herramienta suntuaria de un ideal de prestigio y de afirmación y propia vinculación de la monarquía con la protección, la intermediación, y el patronato divino del apóstol Santiago.

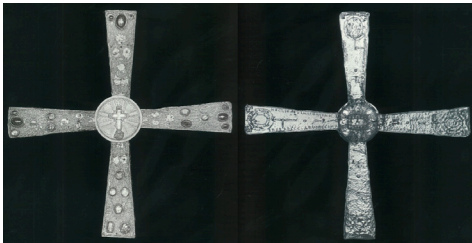


ILUSTRACIÓN 1: Hauser y Menet, *Fototipia de la Cruz Compostelana de Alfonso III*, 1906, Catedral de Santiago de Compostela, fototipia conservada en el archivo de Ricardo Martínez Costoya, cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos del platero.



ILUSTRACIÓN 2: Ricardo Martínez Costoya, *Reproducción facsímil de la Cruz Compostelana (anverso)*, 1917, Catedral de Santiago de Compostela, fotografía de la autora.

⁵³ El proceso de reproducción del original está descrito en: GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio Jesús «Cruz de...», pp. 116-130; y MÉNDEZ, Sagrario; y CASTIÑEIRAS, Manuel Antonio, «Réplica...», pp. 625-632.



ILUSTRACIÓN 3: Ricardo Martínez Costoya, *Reproducción facsímil de la Cruz Compostelana* (inscripción), 1917, Catedral de Santiago de Compostela, fotografía de la autora.



ILUSTRACIÓN 4: Ricardo Martínez Costoya, *Reproducción facsímil de la Cruz Compostelana* (detalle), 1917, Catedral de Santiago de Compostela, fotografía de la autora.

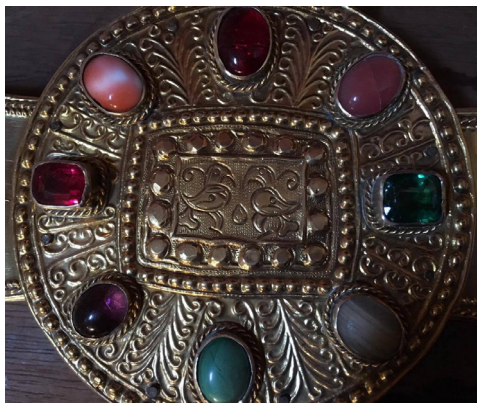


ILUSTRACIÓN 5: Ricardo Martínez Costoya, *Reproducción facsímil de la Cruz Compostelana* (disco del reverso), 1917, Catedral de Santiago de Compostela, fotografía de la autora.

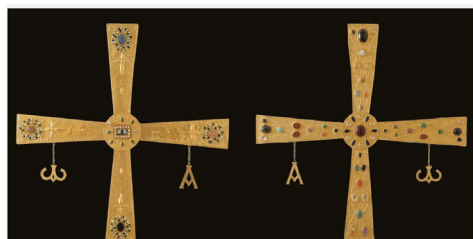


ILUSTRACIÓN 6: Joyería Ángel, *Reproducción facsímil de la Cruz Compostelana* (anverso y reverso), 2004, S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, fotografía en: www.caminodesantiago.gal



ILUSTRACIÓN 7: Joyería Ángel, *Reproducción facsimil de la Cruz Compostelana* (detalle del reverso), 2004, S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, fotografía en: www.caminodesantiago.gal

UNA VIVIENDA MADRILEÑA DEL SIGLO XVII. LOS BIENES QUE POSEYÓ DOÑA JUANA DE BORJA Y HÉNIN, MARQUESA DE MONTEALEGRE, CONDESA DE GRAJAL¹.

María Fernanda Puerta Rosell, *Doctora en Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid*
fpuertarosell@gmail.com

Doña Juana de Borja y de Hénin fue una noble perteneciente a la casa de los Borja. Hija de Iñigo de Borja Aragón y Velasco (1575-1622), noble español y destacado militar² y de Elena de Hénin-Lietard o de Alsacia, conocida en la época como madame de Hénin, perteneciente a la familia de los condes de Hénin-Boussu. De este matrimonio nacieron la citada Juana, Gaspar, que perdió la vida a los 23 años peleando en Flandes, Francisco, María Teresa y Ana Clara que murió adolescente. Bisnietos de san Francisco de Borja y sobrinos del cardenal don Gaspar de Borja y Velasco, virrey de Nápoles y posteriormente arzobispo de Toledo.

Casó con Juan de Vega, III conde de Grajal, hijo de Pedro Álvarez de Vega y de Beatriz Bermúdez y Castro, señora de la casa y estado de Montaos en Galicia y heredera del mayorazgo de Menchaca. Tuvieron otros dos hijos Francisco y Antonio. En agosto de 1626 los tres hermanos hicieron una petición en Valladolid para justificar que eran hijos legítimos de dicho matrimonio y como tal sus herederos³. En el caso de Juan, además, por estar próximo su enlace con doña Juana, ya que ese mismo año, entre octubre y diciembre, se realizaron las capitulaciones matrimoniales. Ambos contrayentes debieron obtener dispensa por el parentesco de cuarto grado que tenían⁴.

De estos años tenemos noticia de algunas mercedes otorgadas por el Rey al conde de Grajal. El 25 de junio de 1635 le concedió título y merced de la escribanía de millones de su villa de Grajal, en atención a sus servicios y a los 300 ducados con que sirvió a su Majestad

¹ Sirva esta colaboración para expresar mi respeto, afecto y, sobre todo, agradecimiento al doctor don José Manuel Cruz Valdovinos por la enseñanza recibida durante tantos años.

² Archivo Casa Ducal de Alburquerque, Cúellar (Segovia) (ACDA) 197, Legajo 5 n^o 4. Agradezco a Julia Montalvilla la ayuda prestada en la localización de los documentos. Ejerció los cargos de maestre de Campo, Gran maestre y capitán general de la artillería de Flandes e integrado en el consejo supremo de Guerra. Caballero de la orden de Santiago y comendador de Membrilla en la misma. Murió en Amberes y en su testamento dejó por heredera a su mujer de los 30.000 ducados que le debía el Rey y de los bienes inmuebles, autorizándola además a la venta del título de marquesa para el mantenimiento de la casa y de sus hijos.

³ ACDA, 197, Legajo 5 n^o 5.

⁴ ACDA, 195, Legajo 3 n^o 22. Juan de Vega era nieto de Tomasa de Borja y de Juan de Vega y Toledo, I conde de Grajal.

para ayuda de los gastos de las guerras de Flandes y Alemania. El 25 de diciembre de 1641 se le hizo merced de tres oficios, uno de fiscal y dos de contador de las villas de Grajal, Escobar, Villacreces y Melgar, para él y sus sucesores en la casa y mayorazgo de Grajal, igualmente en cumplimiento de servicios a su Majestad y de otros 500 ducados más que entregó para la misma causa⁵. El 9 de junio de 1643 el monarca concedió el hábito de la orden de Santiago a Juan de Vega y a su hermano Francisco, según certificación dada por Gregorio de Tapia, secretario del Rey y del Real Consejo de las Ordenes⁶. En 1647 obtuvo otros privilegios concedidos por el monarca, como fueron las alcabalas de San Pedro de las Dueñas, partido de Carrión y un juro de 940.080 maravedís de principal situado en las alcabalas de Grajal y sus lugares⁷. Desempeñó los oficios de gentilhombre de cámara de su Majestad y su primer caballero. El conde de Grajal debió morir hacia finales de septiembre o primeros días de octubre de 1648, habiendo otorgado poder el 12 de septiembre, dejando por sucesor de sus mayorazgos a su hermano Francisco y por heredera de los bienes libres a su esposa doña Juana que, según consta, el 7 de octubre ya había enviudado⁸. No tuvieron descendencia.

La condesa de Grajal, actuando como heredera única y universal, otorgó poder cumplido a Alonso García de Silicio, vecino y regidor de la ciudad de Badajoz, con facultad de sustituir por su cuenta y riesgo las veces que quisiere y en quien quisiere, para cobrar en su nombre, como comendadora de la encomienda de Mérida de la orden de Santiago, cuyos frutos y rentas le pertenecían durante su vida y como tal heredera con beneficio de inventario del dicho conde de Grajal, recibiera y cobrara todo cuanto se le debía de los frutos y rentas atrasadas de la dicha encomienda hasta fines del año 1648⁹. En cuanto a los diversos bienes que también había heredado, la condesa se vio obligada a vender gran parte de éstos para pagar el entierro y funeral de su marido, además de pagar las deudas que el conde tenía contraídas.

Dos años después de enviudar, el 28 septiembre de 1650, doña Juana casó con don Luis Francisco Núñez de Guzmán (+1674) II marqués de Montealegre, hijo de Martín de Guzmán y Rojas y de Isabel Niño de Silva y Ribera. Don Luis fue miembro del Consejo, Cámara y Junta de Guerra en el Real de las Indias, comendador de la encomienda de Valderrábanos de la orden de Calatrava y virrey de Sicilia en 1647.

A los once años de esta unión la marquesa, estando ya estaba enferma, otorgó poder el 3 de julio de 1661 ante Antonio de Claramonte, escribano del Rey, a favor de su marido y de su primo don Francisco de Borja, capellán mayor del convento real de las Descalzas de Madrid, para que dispusieran y otorgaran su testamento y últimas voluntades¹⁰. Fueron

⁵ ACDA. 194, Legajo 2 nº 7

⁶ ACDA. 193, Legajo 1 nº 60

⁷ ACDA. 194, Legajo 2 nº 10 y 11

⁸ ACDA. 197, Legajo 5 nº 11

⁹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), protocolo 6246, f. 387.

¹⁰ AHPM, protocolo 6295, f. 171r-182v. La limitada extensión del artículo no permite incluir la transcripción del documento.

testigos Juan Martínez Romero, don Cristóbal Ferrer, don Antonio Parpal, don Lorenzo de Echarrí y Pedro García, todos vecinos de la villa. Dos días después la marquesa falleció.

Entre las varias disposiciones manifestadas, fue voluntad de doña Juana que su cuerpo se depositara en el convento de Nuestra Señora de la Merced¹¹, en la bóveda situada debajo del altar de la capilla de Nuestra Señora de los Remedios¹² y que se hiciera sin ninguna pompa ni ostentación. Se ofició vigilia y responso acompañado de música y religiosos del dicho convento y en cada uno de los siguientes días del novenario se celebró una misa de réquiem cantada, con diácono y subdiácono, responso y vigilia. Su enterramiento sería donde dispusiera el marqués, su esposo. (Ilustración I)

Fue deseo de la marquesa que no se le hiciesen honras de ninguna manera y en su lugar se repartiesen ocho mil reales en moneda de vellón, cantidad que según su parecer habrían costado las dichas honras. El reparto se haría en cuatro partes: 2.000 reales para el convento de Santa Ana de carmelitas descalzas, celebrándose un oficio de difuntos y pidiendo se depositara un hábito de la orden con su cuerpo cuando fuera enterrado. Otros 2.000 reales para repartir entre los pobres de dentro de su casa. Las otras dos cuartas partes serían entregadas a fray Jerónimo de Valderas, de la orden de la Merced, para distribuir entre los hombres y mujeres pobres que su paternidad conociera. Quedó indicado que no se obligara a tomar recibos de estas cantidades.

También dispuso que se dijeran siete mil misas por su alma y la de sus difuntos, pagando la limosna correspondiente, como era costumbre, en esta manera: mil setecientas cincuenta en su parroquia que era San Sebastián; quinientas en el citado convento de la Merced y otras quinientas en conventos pobres de la dicha orden que el padre Valderas señalase; más otras mil en cada uno de los siguientes conventos de carmelitas descalzos de Madrid, Alcalá de Henares y Bolarque, así como en la iglesia parroquial de San Miguel de la villa de Grajal y las doscientas cincuenta restantes misas en el convento de San Francisco de Madrid.

Otra de las disposiciones recogidas en el testamento se refiere a la compra de un patronato perpetuo en convento, iglesia o capilla, en el lugar y parte que le pareciera al marqués, indicando que fuera de la orden de carmelitas descalzos -religiosos o religiosas- dada la gran devoción que doña Juana sentía por esta orden. Para ello se aportarían seis mil ducados por parte de la marquesa y otros seis mil por parte del marqués. Una vez realizada la compra se darían traslado y entierro a su cuerpo y a los de sus padres y hermanos, al estar depositados en distintos lugares. Su padre en Amberes, su madre en la citada capilla de los Remedios y sus hermanos, Gaspar en Flandes y Francisco en el convento de San Vicente de Salamanca.

¹¹ El convento estuvo ubicado en la actual plaza de Tirso de Molina. Fundado en 1563 pronto se situó entre los primeros de la Corte. Ocupaba toda una manzana con fachadas a las calles de los Remedios, Cosme de Médicis, la Merced y a la plazuela de los Relatores.

¹² Esta capilla se comenzó a construir en 1598 para albergar la milagrosa imagen de la Virgen de los Remedios y tal fue su fama y veneración que pronto contó con servicio propio de sacristán, ornamentos, coro y un culto diario muy concurrido.

También sería enterrado en el mismo lugar el cuerpo del marqués cuando falleciera. En el dicho patronato deberían lucir los escudos de armas de los Montealegre, Guzmanes y Borjas. En el caso de que el patronato no se llevara a efecto, los cuerpos de la marquesa y su madre seguirían en la capilla de los Remedios, dándose traslado a esta misma capilla los restos de su padre y hermanos.

Para cumplir y pagar el testamento que se había de hacer en virtud del poder otorgado, nombró por sus albaceas, testamentarios y ejecutores del mismo, al marqués de Montealegre, su marido, al conde de Villaumbrosa¹³, a su primo don Francisco de Borja, a fray Jerónimo de Valderas y a fray José San Francisco, su confesor. Quedó igualmente ordenado que después de su fallecimiento, entraran en todos sus bienes, una vez inventariados y tasados y los vendieran en pública almoneda para proceder a los pagos que hubiera pendientes. También se deberían entregar a la casa profesa de la Compañía de Jesús, lugar donde reposaban los restos de san Francisco de Borja, la cantidad de 500 ducados de vellón, para ayuda de la obra de la capilla dedicada al santo. Posteriormente las reliquias del santo serían trasladadas a la iglesia de San Felipe Neri¹⁴. Cumplidas disposiciones y pagos, del remanente que quedara, nombró y constituyó por universal heredera a su sobrina y menina de la Reina, doña María Micaela de Tejada y Borja, hija de su hermana Teresa y de don Fernando Miguel de Tejada y Mendoza. Falleció doña Juana el 5 de julio de 1661.

El proceso de la tasación de los bienes muebles e inmuebles¹⁵ se inició al mes siguiente de fallecer la marquesa, nombrándose para ello a distintos tasadores que se ocuparon de tasar las cosas tocantes a su oficio. En este sentido nos ha parecido oportuno seguir el orden cronológico en el que se llevaron a cabo.

Casas

En primer lugar, citamos las casas principales y otras accesorias que componían la vivienda y servicios de los marqueses, ambas pertenecientes a la parroquia de San Sebastián. Las principales estaban situadas en la calle de la Cabeza y pasaban a la del Calvario. Lindaban por la calle de la Cabeza con casas de don Melchor de Arellano y por la derecha con otras que pertenecían al patronazgo de las buenas memorias y obras pías fundadas por doña Antonia Salmerón de la Cerda y administradas por don Fernando de Contreras. Por la calle del Calvario lindaban con casas de Juan Antonio de Acuña, alguacil de la casa y corte de su Majestad y por la otra parte con casas de Jerónima Antonia. No conocemos con exactitud la fecha de adquisición de dichas casas, pero sí que fueron compradas por los marqueses a doña Antonia Gutiérrez de Córdoba, viuda del capitán don Antonio Sebijano Agüero y otros familiares, por precio de 131.000 reales. Las denominadas accesorias o de servicios, contaban

¹³ Aunque se refiere al conde como su hermano, en realidad lo era de su marido.

¹⁴ SANTAMARINA, Blanca. "La platería madrileña y la Casa de Osuna: las piezas de vajilla de una condesa ilustrada". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), XXXVIII (1998), p. 103.

¹⁵ AHPM, protocolo 6295, f. 42-113

con cocheras y caballerizas, situadas en la calle que bajaba desde la fuente de los Relatores a la de Lavapiés, a la mano izquierda, esquina a dicha calle y a la de la Cabeza y anejas a las casas principales. Por la calle de Lavapiés lindaban con casas de Pedro de la Torre, las mismas que el licenciado don Antonio López de Somoza tuvo y compró al dicho don Fernando de Contreras. Se adquirieron en 14.350 reales. Fueron tasadas por Manuel del Álamo, alarife y maestro de obras estimándolas en las dichas cantidades. (Ilustración I)

Sin duda, se trataba de una mansión espaciosa como debieron ser las de determinadas clases sociales de la época y aunque no conocemos su distribución interior, cabe suponer que contaba con numerosas estancias de diverso uso, unas de carácter común para recibir a las visitas, donde quedaría emplazado el estrado y otras más íntimas o privadas como alcoba o cámara y también oratorio, estancias con las que contaba la vivienda.

A través de los diversos ajuares que se tasaron apreciamos como debieron estar ahijados los distintos aposentos, citándose en alguna ocasión el lugar donde estaban emplazadas determinadas piezas.

Pinturas

A continuación, se tasaron los bienes muebles comenzando por las pinturas. Intervino como tasador Ángelo Nardi¹⁶, pintor del Rey. Se anotaron setenta y siete registros con un total de ciento sesenta pinturas, seis láminas, más cuatro biombos que también iban pintados. Era frecuente que el tasador indicara las medidas de los cuadros, pero en esta ocasión Nardi no lo hizo, tan solo en algún asiento se menciona el tamaño y en tres ocasiones se cita la autoría de la obra. Había representados asuntos de diversa índole, siendo el más numeroso el referido a *santos, beatos y ermitaños*, de los que se cuentan un total de cincuenta y dos, aunque no siempre se indica la figura representada, señalamos los más valorados como fueron un cuadro de *san Sebastián* tasado en 800 reales y otro de *san Vicente Ferrer* en 600 reales.

Dentro de los denominados “*países*” algunos mostraban escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Dos tasados juntos representaban el *Bautismo de Cristo* y el *sacrificio de Noé*, tasados en 660 reales cada uno. Otros cinco llevaban las siguientes escenas: *el sacrificio de Abraham, la predicación de san Antonio, la huida a Egipto, Cristo con los apóstoles y la tentación de Cristo*. Se tasaron también en 660 reales cada cuadro. De otros dos países más se dice que eran largos para sobrepuertas.

¹⁶ ANGULO, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez. CSIC, 1969, p. 271-273. Nació en 1584, de origen florentino. Se trasladó a Madrid hacia 1607 donde cosechó una buena relación con otros artistas y especialmente con Velázquez. En 1625 se le nombró pintor del Rey sin sueldo. Más tarde se le concedió el nombramiento de pintor de Cámara. En 1654 debió sufrir una grave enfermedad pues se le declaró impedido, sin embargo hasta marzo de 1663 hay noticias documentales. En julio de 1665 se le menciona ya como fallecido. Actuó como tasador en varias ocasiones pues era conocida su seriedad y honradez en los contratos.

Las seis láminas representaban varios santos, dos a *santa Teresa*; las otras cuatro correspondían a *san Francisco Javier*, *beato san Estanislao*, *madre Ana de san Bartolomé* y la cabeza de *san Francisco de Borja*.

En otro asiento se hace mención a cinco fábulas “*diferentes*”, sin especificar el asunto, pero sí que medían dos varas cada una e iban sin moldura. Tasadas las cinco en 330 reales. De tema mitológico se tasó “*un cuadro de Orfeo grande con muchos animales y moldura dorada*”, en 600 reales. De otras pinturas se indica que llevaban escenas de caza, pescados y también de frutas.

Se registran varios retratos no identificados, excepto uno que se refiere a “*un retrato del señor cardenal Borja*”, tasado en 22 reales. Desconocemos autoría y procedencia, si bien cabe pensar que siendo sobrina del cardenal lo pudo haber recibido o heredado de su tío. Nos remitimos a lo apuntado por el doctor Cruz Valdovinos sobre los retratos que se hicieron del cardenal Borja¹⁷.

Las pinturas en las que Nardi indicó su autoría se refieren a “*dos perspectivas de Viviano con molduras doradas a ciento cincuenta reales cada una*”. Pensamos que bien podía tratarse de Viviano Codazzi¹⁸.

De otro se cita “*un cuadro grande del castillo de Emaús, sin marco, del vassan en quinientos reales*”. Cabe la posibilidad que lo hubiera realizado Jacopo o Francesco Bassano¹⁹, pero no podemos confirmarlo.

La tercera mención a la autoría aparece en “*un cuadro de Nuestra Señora con el Niño Jesús de Joseph de Rivera con su marco negro de peral en trescientos reales*”. Entre las varias obras que debió realizar Ribera dedicadas a este tema conocemos las siguientes. La que pertenece al Philadelphia Museum of Art, procedente de la colección William L. Elkins, datada hacia 1648 por Pérez Sánchez y Spinosa²⁰. Otra, se encuentra en The Ringling Museum of Art en Sarasota, fechada en 1643, en la que se muestra a la Virgen sobre una media luna creciente. Conocemos también la existencia de una copia anónima de Ribera, obra propiedad del Museo

¹⁷ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*. Zaragoza, Caja Inmaculada, 2011, p. 243-244. Velázquez realizó un retrato del cardenal don Gaspar de Borja y Velasco, del que se conserva un dibujo preparatorio en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y también se conocen una docena de copias pero no el original.

¹⁸ Viviano Codazzi (c.1604-1670). Pintor italiano especializado en paisajes y perspectivas arquitectónicas. Se le documenta en Nápoles hasta 1634, trasladándose posteriormente a Roma.

¹⁹ Jacopo da Ponte Bassano (1515-1592), pintor italiano, fundador de una saga de artistas. Su hijo Francesco (1549-1592) destacó también como pintor y en ocasiones realizó obras conjuntamente con su padre.

²⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E./SPINOSA, Nicola. *Jusepe de Ribera, el Españolito*. Madrid, Lunwerg, 2003, p. 170-171. Según los autores, de la colección napolitana de la princesa di Fondi (1877) pasó a la colección de George Donalson en 1895 y finalmente a la de Elkins.

del Prado²¹, procedente del convento de la Trinidad de Madrid. En esta obra la disposición de las dos figuras -Virgen y Niño- se asemeja, en cierto modo, a las que presenta el cuadro de Filadelfia. Nada podemos afirmar acerca de la obra que poseyó la marquesa pues, aunque es sabido que fueron abundantes las copias realizadas de obras de pintores reconocidos por autores anónimos, quizá Nardi en esta ocasión lo hubiera advertido, por lo que pudo ser obra original de Ribera.

Se incluyeron también en la tasación cuatro biombos con enmarcación dorada, hechos en Nápoles. Dos llevaban pintadas escenas de batallas y se valoraron en 2.200 reales cada uno. Los otros dos iban decorados por un lado con diversas flores y por el otro “a la indiana”, probablemente hace alusión a los motivos representados. La cantidad en que se valoraron fue inferior, 1.200 reales cada biombo.

Por último, se tasaron ochenta y ocho pinturas sobre cristal con escenas de la vida de Jesucristo decorando dos escritorios de tamaño grande y pintados en su interior, igualmente realizados en Nápoles. Se valoró el conjunto de las pinturas en 8.800 reales, a 100 reales cada una, sin contar la madera y hechura de ambos ejemplares que comentamos en el siguiente apartado. Estas piezas, junto con otras más, formaron parte de las adquiridas por el marqués durante su virreinato.

Por indicación de la marquesa algunas de estas pinturas fueron entregadas a varios de sus familiares más cercanos, entre éstas la citada *Virgen con el Niño* que recibió el conde de Villaumbrosa.

Mobiliario

En el mismo día, Juan Báez, maestro ebanista y ensamblador, procedió a realizar la tasación de los diversos enseres que componían el mobiliario como fueron *bufete* y *mesa*, de uso similar; con función de asiento se registran *silla*, *banco* y *taburete*; para contener objetos varios se anotaron *arca*, *baúl*, *caja*, *cajón*, *cofre* y *escritorio*. Observándose también otras piezas más con diversa función.

Del denominado *bufete* se contaron veinte ejemplares de diferente tamaño²², más otros diez denominados bufetillos. Realizados de diversos materiales, comúnmente de madera, los aquí citados lo fueron de nogal, caoba, cedro, ébano o palosanto; otros eran de vaqueta de Moscovia y alguno más de madera de “escornavaque”²³. Algún ejemplar llevaba un

²¹ Museo Nacional del Prado. *Inventario General de Pinturas*, Madrid, III. Museo del Prado, 1996, p. 77, nº 262. Depositado en el convento de Santa Teresa de Madrid, por R. O. desde 1875. Procede de la incautación de cuadros del exconvento de Santo Domingo de Madrid.

²² Aunque no se indican las medidas, a veces se cita pequeño, mediano o grande y también angosto, alto o bajo.

²³ Pensamos que puede referirse a un tipo de madera que fuera utilizada en Scornavacche, localidad de la provincia de Ragusa (Sicilia).

fluequecillo verde al canto y otros galón de plata. Dos ejemplares se plegaban, seguramente para guardarlos después de su uso. El precio en que se tasaron estas piezas osciló entre 70 y 132 reales. Los dos ejemplares de palosanto iban perfilados de bronce y se tasaron junto con dos escaparates en 2.200 reales, las cuatro piezas. Dos ejemplares realizados en plata²⁴, fueron tasados con la plata labrada a la que haremos mención más adelante.

De los diez bufetillos, uno era de cedro, cuadrado y con hierros pavonados y dorados; debió tratarse de un ejemplar pequeño pues se estimó en 50 reales. Los restantes eran de ébano, cuatro llevaban rosas y cantoneras de plata, valorados todos en 2.831 reales; otros cuatro iban adornados con marfil de los que se dice “para luces”, tasándose en 2.464 reales y el último ejemplar que estaba en uno de los estrados llevaba cañamazo de colores y se tasó en 110 reales.

Se registraron tres *mesas*. De una que era larga se dice para tapices y alfombras. Otra, denominada de contador, de escornavaque, llevaba un cajón largo encima con tres divisiones, quizá para contener papeles o algún útil que conviniera tener separado. De la tercera solo se indica que era para la repostería. Quedaron tasadas en 333, 100 y 50 reales, en el orden citado.

De las piezas utilizadas para tomar asiento se cuenta en mayor número un grupo de cuarenta y ocho *sillas*, en su mayoría de vaqueta de Moscovia, precisando de una docena que eran nuevas. Seis más eran de cortaduras de raso y otras seis de brocatel, citándose en estas últimas “muy viejas”. También se contaron dos *bancos* realizados en madera de nogal con respaldo incorporado y cuatro *taburetes* cubiertos de vaqueta.

El importe en que se tasó cada una de las sillas osciló entre 11 reales las de raso; 14 reales las de brocatel; las de vaqueta de Moscovia 33 reales y las que eran nuevas 66 reales. Los dos bancos se tasaron, ambos, en 166 reales y los cuatro taburetes en 132 reales, todos juntos.

Dentro de las piezas destinadas a contener objetos se registraron trece *arcas*. Dos ejemplares eran de tamaño grande, de ciprés, tasadas las dos en 440 reales. De otras cinco, de tamaño pequeño, también de ciprés, una iba cubierta de terciopelo verde y era para reliquias. Se tasó cada una en 66 reales. Otro ejemplar, cubierto de vaqueta, era para la plata de la repostería, igualmente tasado en 66 reales. Cinco ejemplares más, de cedro, cuatro de tamaño grande, se estimaron en 176 reales cada uno y el otro ejemplar, citado como arquita, con su cerradura, se tasó en 50 reales.

Se contaron dieciséis *baúles*, algunos denominados *baulitos*, suponemos debido a su menor tamaño, aunque no se indican las dimensiones. Los dos ejemplares más valiosos estaban hechos de madera de ciprés por dentro y de ébano por fuera, las cerraduras, aldabones y

²⁴ Mueble del que se conocen numerosos ejemplos aparecidos en inventarios realizados en este metal precioso.

extremos que llevaban eran de plata. Valorados en 400 reales cada uno, precisándose que el valor de la plata empleada no quedaba incluido en el importe. Otros seis, negros, seguramente de ébano, barreteados y tachonados de tachuelas y con dos cerraduras, se tasaron todos en 396 reales. Otro más, también negro con cerraduras y una almella en medio para candado, en 66 reales. Dos ejemplares más, "viejos", de vaqueta colorada, con dos cerraduras, ambos en 50 reales. Los cuatro mencionados baulitos, de lináloe y palosanto, se tasó cada uno en 200 reales y un ejemplar más que estaba roto, en 88 reales.

De las cinco *cajas* que se anotaron, dos eran para guardar las sillas de manos, tasadas en 200 reales, ambas. Otra, de caoba y ébano, con su corredorcito y cerramiento dorado, para una imagen, se tasó en 88 reales y dos más que iban cubiertas de vaqueta, en 20 reales.

Los veintiocho *cajones* registrados tenían distintos usos. Cuatro teñidos de color nogal sobre unos pies de hierro, eran para libros; se tasaron en 308 reales, todos. Dos más, uno de pino y otro de cedro, para contener papeles de secretaría, tasados en 30 y 100 reales, respectivamente. Siete ejemplares, forrados y encerados, cuya función era para guardar la ropa, más otros tres con la misma función, descritos grandes y altos, uno de ellos más ancho, se tasaron en 55 y en algo más de 66 reales los grandes. De los doce restantes, uno era para un estrado de terciopelo; dos ejemplares de forma alargada, uno sin forrar era para las armas de fuego y el otro que iba encerado para una cama de gasa. Cuatro más, de tamaño grande, embreados, eran para biombos. Otros dos también grandes cubiertos de encerado eran para los reposteros bordados. Un ejemplar que estaba en la antecámara, del que se dice "para pajes", con tres divisiones y dos más citados cajoncitos con unas frutas de cera dentro. La cantidad en que se tasó cada ejemplar osciló entre 30 y algo más de 50 reales, excepto los dos de las frutas valorados en 264 reales, ambos.

Con función similar se contaron ocho *cofres*. En tres ocasiones se indica la medida, un ejemplar midió tres cuartas de alto, otro una vara de largo y de un tercero se dice ancho. Todos estaban realizados de vaqueta, en algunos se precisa de Moscovia, el interior forrado de lienzo y como cierre una, dos o tres cerraduras doradas. El importe en que se tasó cada uno estaba alrededor de 66 reales y 220 el ejemplar que llevaba tres cerraduras.

El *escritorio* es pieza que aparece con frecuencia formando parte del mobiliario de la época, contándose en esta tasación quince ejemplares de varios tamaños. Algunos llevaban tapa y puertas y en pocas ocasiones se hace mención a cajón o gaveta, aunque suponemos que todos tendrían de este elemento en mayor o menor número. Realizados en ébano, nogal, palosanto, incluso a veces combinando las maderas. En su decoración se empleó bronce, marfil y también plata. Dos ejemplares hechos en Sicilia llevaban treinta cajones de piedra venturina, con guarniciones de bronce y otros dos, de Nápoles con pinturas sobre cristal, que ya hemos mencionado.

El importe que observamos en estas piezas osciló entre 400 y 800 reales, cantidad en la que se tasaron cada uno de los ejemplares de Sicilia, sin incluir los cajones que tasó un maestro marmolero. Dos ejemplares de ébano de Portugal se valoraron en 1.000 reales cada uno. Otros dos, llevaban por dentro decoración de plata y por fuera una figura colocada en

medio, también de este mismo metal precioso; se tasaron en 2.100 reales cada ejemplar, incluyendo el valor de la plata y el de la hechura. Los dos napolitanos se valoraron en 6.600 reales cada uno, cantidad en la que iba incluida madera y manufactura.

Varias piezas más que tasó Juan Báez se refieren a tres *escribanías*, pieza cuya función era portar el recado de escribir. Una, de palosanto, con los cerramientos dorados, se tasó en 132 reales. Otra, de ébano de Portugal, con dos gavetas y una tapa de madera de “escornavaque”, con sus cerramientos y acompañada del citado recado de escribir, sin concretar el número de piezas que lo componían²⁵, tasado todo en 330 reales. El tercer ejemplar, de nogal, pequeño, con la indicación “*para camino*”, lógicamente era para llevar en las jornadas de viaje, estimado en 100 reales. Siete *escaparates*. Cuatro altos, de caoba y embutidos de boj, con sus cerramientos pavonados y dorados, valorados en 1.000 reales cada uno. Otro, también alto, llevaba dos puertas en las que estaban los papeles, se tasó en 150 reales. Los otros dos escaparates iban tasados con dos bufetes, pieza a la que ya hemos hecho referencia. Dos *espejos* grandes, con marco de ébano, valorados en 2.000 reales, la pareja. Una *frasquera* negra, barreteada, con sus frascos y una *papelera* de tamaño grande, de nogal; tasadas en 88 reales cada pieza. Una *pressa* también de nogal, 34 reales. Un *tocador* de caoba con friso de ébano, compuesto por dos cajones que llevaban unos hierros dorados, valorado en 440 reales. Además, tasó una pieza denominada *oratorio* de caoba con su bufete del que se dice alto, se tasó en 2.200 reales.

Por último, se registraron ocho *camas*. La más valiosa fue una que era nueva, de madera de granadillo, adornada con “muchos” bronces y piezas que no se citan. Se valoró en 5.000 reales. Otra, de moradillo, llevaba cuatro cabeceras, tres en la parte superior y otra a los pies, sin bronces, tasada en 1.000 reales. Otras dos camas estaban hechas en Nápoles y en Sicilia. La primera, dorada, iba adornada con esculturas y figuras negras. De la siciliana solo se dice que era nueva y de escornavaque. Se tasaron en 3.000 y en 880 reales, respectivamente. Seguramente formaron parte de los numerosos enseres enviados por el marqués antes de regresar a la Corte

De las cuatro restantes solo se menciona que llevaban cabecera y pies, elementos comunes en esta pieza, tasándose entre 100 y 200 reales cada pieza.

Joyas

Al día siguiente se procedió a la tasación de las joyas realizada por el platero de oro Diego de Molina (+1662)²⁶. El conjunto de alhajas lo componían diversas piezas como *broches*, *colgantes*, *hábitos*²⁷, *gargantillas*, *brazaletes*, *cordoncillos* y *cintillos de oro*, *ajorcas* y *brazaletes*,

²⁵ Las piezas más comunes que componían el recado de escribir eran tintero, salvadera y oblera, si bien podían ir acompañadas de otras más como campanilla, sello, tijeras, etc.

²⁶ Los datos que conocemos de este platero fueron facilitados por el profesor Cruz Valdovinos y están recogidos en Puerta Rosell, M.F. *Platería Madrileña...*, p. 269.

²⁷ Se denomina así a las insignias de órdenes militares.

sortijas, dos piezas que eran *relicarios*, mazos con *hilos de perlitas* y *varias perlas aplomadas*²⁸.

Entre las joyas más relevantes se encontraban dos *broches* o quizá colgantes, ya que no se precisa. La descripción de una de las piezas se refiere a una rosa de oro y diamantes, esmaltada de negro, con cincuenta y siete diamantes delgados y uno jaquelado en el centro, con un área de dos granos y medio, citándose "muy usada". Se valoró en 2.200 reales, incluida su hechura²⁹. La otra pieza se trataba de una lazada de tres pampas de oro, esmaltada de porcelana y adornada con treinta y seis esmeraldas, una de mayor tamaño y de forma seisavada, tasada en 1.200 reales.

Igualmente valiosos fueron dos *hábitos* de la Orden de Calatrava, ambos realizados en oro y diamantes y esmaltados de porcelana. Uno de éstos iba adornado con ochenta diamantes, compuesto de tres lazadas con otros veinticinco diamantes en cada una, más otra pieza, sin indicar en qué consistía, con otros veintiún diamantes. Los ciento setenta y seis diamantes que adornaban la insignia eran delgados y otros cuatro de mayor tamaño, colocado cada uno en medio de cada lazada y de la otra pieza que llevaba. Quedó valorado en 6.160 reales. El otro hábito, más sencillo, llevaba treinta y nueve diamantes combinados con diecinueve rubíes y tres botones que servían de pasadores, tasado en 1.386 reales.

De las tres *gargantillas* que contamos, una iba acompañada de unas manillas a juego, todo de oro y adornado con sesenta y seis esmaltes de color verde que también llevaba el pendiente de la gargantilla. El conjunto se tasó en 300 reales. Otra gargantilla, igualmente de oro, iba adornada con treinta y tres piezas entre azabaches y espejuelos, en el centro del pendiente lucía un azabache rodeado de seis espejuelos. Tasado todo en 200 reales. La tercer gargantilla realizada en coral iba acompañada de unas piezas adiamantadas y entre éstas unas cuentecillas, tasándose tan solo en 22 reales.

El número de *sortijas* fue más numeroso, de las que se sumaron treinta y ocho. Todas iban realizadas en oro y combinadas con diversos materiales: esmaltes, espejuelos, porcelana y otros más valiosos como diamantes, esmeraldas y rubíes. Solo en alguna ocasión se describe la hechura, haciendo referencia en casi todas al material empleado y a la cantidad en que se valoró. Hacemos mención a varias piezas como fueron seis sortijas esmaltadas de negro con unos lacitos que lucían una esmeralda en cada uno. Otras dos, con la apariencia de unas manos -seguramente entrelazadas- con siete diamantes delgados por adorno. De las esmaltadas de porcelana citamos dos que iban adornadas con diamantes delgados y fondos, una llevaba veintinueve y la otra veinticinco. Se tasaron en 935 y 924 reales, respectivamente. Otra sortija, adornada con nueve rubíes adiamantados y una esmeralda redonda, jaquelada

²⁸ ORIOL RONQUILLO Y VIDAL, José. *Diccionario de material mercantil, industrial y agrícola que contiene la indicación, descripción y los usos de todas las mercancías*. Barcelona, José Tauló, 1857, T. IV, p. 96. Se refiere al color negro azulado de varios matices que presentan algunas perlas.

²⁹ Debemos hacer constar que la cantidad estimada por el tasador al valorar las diversas alhajas, lleva incluida, además de los materiales empleados, también el importe de su hechura, excepto en alguna ocasión que se menciona aparte.

y baja con un rubí en medio y un engaste de oro que le pasaba de arriba abajo, valorada en 473 reales. Otras piezas más sencillas se tasaron entre 70 y 150 reales; las que iban acompañadas de piedras preciosas alrededor de 300 reales y las citadas que alcanzaron un importe más elevado.

Otras alhajas a las que hacemos mención fueron unos *brazaletes* de oro que llaman “*muelles*”, adornados con dieciséis diamantes fondos y delgados más trece rubíes, esmaltados de porcelana, tasados en 440 reales. Siete *pendientes* de oro con tres diamantes delgados cada uno, tasados todos en 550 reales, advirtiendo en esta ocasión que el importe de la hechura no iba incluido Diez vueltas de *cordoncillo* de oro muy menudos “*de hechura de Portugal*”, tasaron en 1.420 reales, más otros 220 reales en que se estimó la hechura. Dos *mazos* y otros *hilos* sueltos de perlitas, valorados en 800 reales. Una *cadena* de oro con esmalte verde a modo de granitos y noventa y seis piezas con tres rositas de seis bermelletes en cada una, tasada en 935 reales.

La mención a perlas aplomadas la observamos en dos piezas denominadas *calabazas* que llevaban cuatro de estas perlas -dos mayores en una pieza y las dos menores en la otra pieza-, guarnecidas de oro y encima unos lazos también de oro esmaltados de negro, además de unas reasas. Valoradas ambas en 880 reales. De otras seis perlas más que estaban “por beneficiar”³⁰, una, de mayor tamaño, presentaba hechura de medio globo alto con asiento en la parte de abajo; otra menor, de igual hechura y las cuatro restantes eran redondas. Quedaron tasadas en 926 reales, todas, de la siguiente manera, 726 reales la mayor y 200 reales las otras cinco.

Plata labrada

El proceso de tasación quedó interrumpido hasta el 23 de agosto en que se procedió a tasar la plata labrada encargándose de ello Manuel Mayers³¹, platero de oro y contraste de Corte.

Esta colección de plata³², junto con otras más, se estudió con anterioridad por lo que hemos pensado oportuno limitarnos a mencionar solamente los diversos servicios de los que disponía la vivienda de la marquesa, que sumaron un considerable y variado número de piezas. Tales servicios se refieren a los dedicados al *uso doméstico*, *mesa* que incluía *vajilla*, *cubertería* y *cava* de uso en la mesa, dentro de éstas las piezas con función *enfriadora*; también

³⁰ Probablemente se refiere que estaban sin engazar.

³¹ Aprobado como platero de oro por la Congregación de San Eloy de Artífices Plateros de Madrid en mayo de 1648. Ocupó distintos cargos en dicha Congregación, entre otros el de contraste de Corte. Este oficio le hace aparecer como tasador con mucha frecuencia. Los datos que conocemos de este platero fueron facilitados con anterioridad por el profesor Cruz Valdovinos.

³² Esta tasación está recogida en el apéndice documental de la tesis doctoral de PUERTA ROSELL, María Fernanda. *Platería madrileña, colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. T. II. Madrid, 1994 y en la publicación de mismo título y autora. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

encontramos útiles de *cocina* realizados en este metal precioso, aunque probablemente de uso en la mesa. Otras pertenecían al servicio de *calefacción*³³, *iluminación*, *mobiliario*, entre las que se encontraban los dos bufetes ya citados. No podían faltar tampoco las dedicadas al *aseo y adorno personal*. Había varias con función *ornamental*, en las que quedaban incluidas las denominadas *menudencias*, pequeñas piezas de adorno o capricho, seguramente colocadas en alguno de los escaparates mencionados para su lucimiento. Otro grupo lo componían las piezas de carácter *devocional*, *imágenes religiosas* y las imprescindibles de uso en *oratorio*, lo que confirma que la vivienda disponía de este lugar sagrado.

Sobre descripción, peso e importe de las piezas nos remitimos a la citada obra.

Esculturas

De nuevo quedó interrumpida la tasación de los bienes hasta el 1 de septiembre, continuando Asensio de Castro, al que se cita como escultor, que procedió a tasar quince imágenes, realizadas casi todas en madera. Es muy probable que estuvieran presentes en los espacios de uso más reservado por su carácter devocional. La descripción de las obras se refiere a iconografía, material, en algún caso medida e importe en que se tasaron. Contamos siete tallas dedicadas a *Nuestro Señor Jesucristo*, dos piezas realizadas en madera, una de tres cuartas (de vara) sic de alto³⁴ representaba a *Cristo atado a la columna*, iba acompañado de una caja, desconociendo si se trataba de una urna que sirviera de ornato a la imagen, se tasó en 1.650 reales. La otra talla era un *Cristo crucificado*, encarnado, con la cruz de madera de nogal, no se indica medida, tasándose en 400 reales. Otras dos imágenes de Cristo, eran de marfil, de tamaño pequeño, no alcanzaron los 30 cm., una de éstas portaba cruz hecha de palo que llaman "mulato"³⁵; la otra imagen iba con cruz de ébano "leonado"³⁶ con remates de marfil; se tasaron en 600 y 200 reales, respectivamente. Otras dos más estaban realizadas de "caña de la China"³⁷ midieron cada una algo más de 50 cm., con la cruz de ébano, de una se precisa que llevaba los ojos de cristal y se valoró en 1.100 reales. La última imagen de este grupo era de tamaño pequeño, realizada en coral, con cruz de ébano y muerte también de coral, tasada en 132 reales.

Tres piezas representaban al *Niño Jesús*, de madera, en dos se indica "*de Nápoles*" y de la tercera se dice "*hecha en Madrid*". Las tres iban soportadas por una peana dorada. Observamos una notable diferencia en su valoración. De los dos Niños de Nápoles, uno se tasó

³³ Citamos una pieza que formaba parte de este servicio por su carácter excepcional. Se trata de un brasero con un peso de 164 marcos, tasándose su hechura en 6.600 reales de vellón.

³⁴ Aproximadamente 62,25 cm.

³⁵ Palo mulato. Es uno de los nombres con el que conoce a este árbol. Crece en zonas tropicales, cuyo tronco y ramas tienen color cobrizo cuando crecen lo que da lugar a su nombre.

³⁶ Conocido como ébano de Coromandel. Su madera es negra y de veta marcada. Procede de la India e Indochina. El término "leonado" también se emplea en tejidos como el terciopelo y la seda.

³⁷ Se refiere a la planta conocida como bambú.

en 2.200 reales y el otro, que era más pequeño, en 550 reales, la misma cantidad en la que se tasó el de Madrid.

Las dos imágenes dedicadas a la Virgen, se refieren a *Nuestra Señora de Trapani*, realizada en alabastro, sobre peana y a *Nuestra Señora del Pilar*, hecha en madera. Tasadas en 200 y 250 reales, respectivamente.

Citamos por último otras dos imágenes, un *san Antonio con Niño Jesús*, de madera que midió aproximadamente 62 cm., tasada en 900 reales y un *san Juan Bautista* de marfil, de algo más de 55 cm., valorado en 2.000 reales.

Tapicería

Al día siguiente se llevaron a cabo diversas tasaciones, entre éstas las correspondientes a los tapices de los que se ocupó Andrés Salgado³⁸, maestro tapicero.

Las *tapicerías* que se anotaron es de suponer que por su tamaño³⁹, que resulta considerable, estaban emplazadas en los aposentos más espaciosos de la vivienda en los que además de dar abrigo también lucían como elemento ornamental.

Iconográficamente se hace referencia a dos temas mitológicos y uno del Antiguo Testamento. En primer lugar, mencionamos la tapicería que presentaba la *Historia de Artemisa*. Compuesta de seis paños con una caída de cinco anas y media (aproximadamente 5 metros), el total de todos los paños sumó doscientas dieciocho anas, por tanto, deducimos que el ancho de cada paño era de algo más de seis anas. Se tasó en 11.221 reales⁴⁰, valorando el importe por ana en 55 reales. La siguiente tapicería la había heredado la marquesa de su tío don Melchor Centellas de Borja⁴¹. Realizada en estofa fina⁴² se componía de seis paños de seis anas de caída cada uno, con escenas de las *Bacanales*. En total midió doscientas cuarenta anas, tasándose en 16.800 reales, 70 reales por ana. La tercer tapicería a que nos referimos

³⁸ CRUZ YABAR, María Teresa, *La tapicería en Madrid (1570-1640)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1996, p. 188. Según la autora pudo ser hijo o pariente del maestro tapicero Antonio Salgado de Araujo.

³⁹ Precisamos que la medida empleada por los tapiceros, se refiere a ana y vara. Ana, algo menor que la vara común. Vara, equivale aproximadamente a 83,5 cm

⁴⁰ Esta cantidad es errónea ya que el importe del total de anas por el precio que estimó el tasador resultan 11.990 reales.

⁴¹ AHPM, protocolo 6295, f. 331. En realidad, su nombre completo era Melchor Francisco Antonio de Borja y Velasco (1547-1645). Hermano de Iñigo de Borja. Fue noble y marino español, caballero de la orden de Malta y comendador de Aliaga, del Consejo de Guerra y capitán general de las galeras de España, Nápoles y Sicilia en 1644, maestre de campo de Portugal.

⁴² Se refiere a la calidad del tapiz según el material empleado. En este caso predomina en el tejido el uso de la seda, oro y plata sobre el de la lana. Por el contrario, en la definida como estofa ordinaria se utiliza más la lana.

mostraba escenas de la *Historia de Abraham*, de tamaño más pequeño, compuesta de seis paños con un total de ciento ochenta y siete anas y media. Ésta era de estofa ordinaria y se tasó en 10 reales cada ana, precio muy inferior a los anteriores, debido seguramente a la calidad del material empleado.

Otros siete tapices de los llamados *de Indias*, indicándose “viejos”, con diferentes alturas, sumaron un total de trescientas nueve anas. Se tasaron en 1.854 reales, los siete.

También se registraron ocho *repostereros* realizados en estofa ordinaria con las armas de los Borja bordadas. Desconocemos su tamaño pues el tasador en esta ocasión no facilitó ninguna medida, indicando tan solo el importe del conjunto que fue de 1.680 reales. Esta pieza comúnmente se realizaba de forma cuadrada o ligeramente rectangular.

Las últimas piezas que tasó Salgado fueron tres *alfombras*, de las llamadas turcas, con distinto tamaño. La más grande midió once varas y media de largo y cinco de ancho tasándose en 2.530 reales. Otra menor, midió diez varas y media de largo y cinco escasas de ancho, estimando el importe por vara en 44 reales, en total 2.288 reales. La tercera, más pequeña que las anteriores, se tasó en 440 reales. Quedaron incluidas también dos alfombrillas viejas pequeñas tasadas en 80 y 50 reales cada una.

Esteras

Domingo Moreno, maestro esterero de lo fino, tasó cuatro *esteras*. Pieza realizada comúnmente de esparto o cierto género de junco para cubrir el suelo en la estación estival. Dos de las piezas iban acompañadas de respaldo, una era más fina, de forma rectangular, midió ocho varas de largo por cuatro de ancho; el respaldo, algo más pequeño midió seis varas. La otra pieza, que se dice “usada”, medida junto con el respaldo, dieron en total treinta varas. Otra más, de seis varas y media por cada lado, por tanto, cuadrada y la cuarta, algo menor, rectangular, de seis varas de largo por tres de ancho. Se tasaron también dos respaldos, de nueve y diez varas, respectivamente. El precio estimado para estas piezas fue de 4 reales la vara, excepto la que estaba usada que se tasó en un real menos.

No hubo más tasaciones por ese día, reanudándose al siguiente.

Estrado

Uno de los aposentos de la vivienda, probablemente el más lujoso, era aquel en el que se emplazaba el estrado, nombre con el que se designa dicho lugar y, sin duda, bien conocido a través de la literatura y pintura de la época. Era la estancia destinada para atender a las visitas, de la que parece existían distintos grados según el carácter más o menos íntimo de la misma.

En esta ocasión se nombraron dos tasadores para proceder a tasar las diversas piezas que debieron proporcionar al lugar una lujosa apariencia. Inició la tasación Pedro del Campo, maestro bordador, tasando un *estrado* que contenía las piezas mencionadas a con-

tinuación realizadas en paño carmesí bordado de raso de colores y torzal de seda: un *dosele* del mismo paño y en él bordadas las armas de los Guzmanes, tasado en 2.000 reales; cuatro *antepuertas* de igual género, también luciendo las citadas armas, en 5.600 reales; el *ruedo* del estrado que midió veintiocho varas más otras veintisiete contenidas en el dicho ruedo, tasadas a 33 reales la vara sumaron la cantidad de 2.291 reales. También formaban parte del estrado dieciocho *almohadas* de dos hojas, tasada cada una en 200 reales. Más una *alfombra*, de la que solo se indica que era en forma de siete, estimado su valor en 2.200 reales. Todo lo contenido en dicho estrado sumó la cantidad de 15.691 reales.

Se tasaron también *cuatro colgaduras de cama*, indicando que una estaba “sin acabar”. Los materiales empleados en la confección de estas piezas comúnmente eran delicados y costosos, como así lo comprobamos. La más valiosa fue una realizada en gasa morada y bordada con seda de matices, compuesta de: *cielo*, *cenefas*, ocho *cortinas*, cuatro *columnas*, *cobertor* y *rodapié*. En todo ello se emplearon ciento veinte varas y media, según el detalle que indicó el tasador⁴³, valorando cada vara en 200 reales. Con esta colgadura iban también tasados ocho *taburetes*. Dos *sitialillos*. Dos *reposteros* con sus *cenefas*. Dos *sillas* de raso florido, tejido de matices con su madera y clavazón. Más ocho *almohadas* y otras ocho *hojas de almohada*. Todo ello realizado del mismo género, precisando de un repostero que iba forrado de tafetán. El conjunto de las piezas mencionadas se valoró en 27.667 reales.

De la siguiente colgadura se dice “*de primavera*”. Realizada en seda de Italia, llevaba *cenefas*, *alamares* de oro y fleco bordado y matizado de flores, en todos sus elementos, excepto en seis *cortinas* que también formaban parte del conjunto. Quedó tasada en 22.000 reales. Otra colgadura más era de damasco de color verde, con *cenefas* y *alamares*, acompañada de un *cobertor* y seis *almohadas* del mismo género, adornadas con una *franquilla* de oro. Tasado todo en 6.338 reales. La pieza sin acabar era de cañamazo y seda de colores, se estimó en 1.117 reales.

Se tasaron otras piezas más como fueron: Una *colcha* de Cambray bordada y forrada de tafetán carmesí en 3.300 reales. Un *cobertor* de damasco carmesí bordado de cordones de entorchado blanco con un pelícano en medio, en 500 reales. Un doselico de cabecera de cama de seda floja y oro y otro mayor, bordados de rasos entretallados, en 200 y 600 reales, respectivamente. Cinco *toallas*, dos que se dice de la China, bordadas de seda y oro, forradas de tafetán de color carmesí una y la otra verdemar; más otras dos de tafetán doble con *cenefas* de gasa matizada y otra más de *chamelote* carmesí matizada de seda floja de colores. El importe en que se tasaron estas toallas osciló entre 100 y 800 reales, que correspondió a la de *chamelote*.

El último registro de la tasación que hizo Pedro del Campo se refiere a veinticuatro *reposteros* realizados en terciopelo carmesí, bordados de telas y cordoncillos de oro; valorados

⁴³ Las medidas de cada elemento del conjunto, indicadas en varas, fueron: cielo, quince; *cenefas*, veintinueve; *cortinas*, cuarenta; *columnas*, diez; *cobertor*, dieciocho y *rodapié* ocho y media. Los *reposteros* midieron treinta y tres varas.

todos en 60.576 reales. No se hizo mención a los motivos que decoraban la pieza, quizá no llevaban ninguno o bien eran las consabidas armas de la familia.

En la tasación realizada por Matías Osorio, citado como maestro casullero, se registraron cinco camas compuestas de los elementos ya citados, haciendo además mención a *gotera* y *terliz*. En su ejecución se emplearon diversos materiales. Una de las camas era de felpa color azul con guarnición y flocadura de seda dorada. Otras dos, de gasa, una blanca con labores adamsadas y la otra de color verde. Otra más, de chamelote morado y damasco y la quinta de damasco carmesí con galones de oro, franjas y flecos de lo mismo. Iban acompañadas de almohadas -cuatro, seis o dieciséis-, de terciopelo, damasco y también se cita de badana blanca de Córdoba. Las dos camas más sencillas se tasaron en 600 y 1.700 reales cada una, valorándose las tres restantes en 2.700, 8.100 y algo más de 9.100 reales, igualmente cada una, incluidos todos los elementos.

De los dos estrados tasados por Osorio uno se describe de terciopelo carmesí, con franjas de oro al canto y compuesto de las siguientes piezas: *dosel*, *espaldera*, *ruedo* y *sobremesa*. Completaban dicho estrado dieciocho almohadas con galón y borlas. Dos reposteros. Seis sillas y ocho taburetes. Todas las piezas estaban realizadas en terciopelo y algunas iban decoradas con cenefas, galones, flecos y alamares. Se tasó todo el conjunto en 16.387 reales, incluido además de los tejidos empleados la madera y clavazón de las sillas y taburetes.

El otro estrado, realizado en brocatel de sedas blanca y carmesí estaba compuesto de dosel, sobremesa y ruedo. Acompañado de dos reposteros. Dieciocho almohadas con sus borlas y lana. Seis sillas y algún taburete de los que no se indica número. Las piezas iban adornadas con flecos y alamares grandes y pequeños. Todo ello se tasó en 6.937 reales.

Además de las piezas ya citadas, se tasaron separadamente cinco reposteros de terciopelo verde. Dos colchas. Un paño de cama brochado, forrado y con borlas. Dieciséis cortinas de tafetán y catalufa, de color carmesí unas y otras de color verde. Una colgadura de cama de camino, acompañada de dos baúles, como es lógico donde quedarían guardadas las diversas piezas durante las jornadas de viaje. Y otras dos piezas más como fueron un terliz de cama de flores de Sevilla, forrado de tafetán y un dosel de brocatel traído de Milán.

Nos parece oportuno citar aquí las palabras que Calderón hizo exclamar a su personaje Tristán, asombrado de aquello que tenía ante sus ojos:

“¡Qué cuarto, qué galerías, / qué colgaduras, qué telas, /
qué escaparates, qué espejos, / qué escritorios, qué alacenas, /
qué ropa blanca, qué cama, / qué aparadores, qué mesas, /
qué viandas, qué vajillas, / qué cantimploras, qué cenas,
y, sobre todo, qué vino!”⁴⁴

⁴⁴ CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *Comedias de capa y espada*. En la edición revisada por Angel VALBUENA BRIONES recoge en el prólogo el siguiente comentario de la comedia *Dicha y desdicha del nombre*. Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. LVI

Armas

En la misma fecha Alonso de Ros, armero y probablemente familia de Lucas Ros⁴⁵, tasó un conjunto de armas compuesto de tres *arcabuces*, dos *carabinas* y quince *pistolas*. Dos de los arcabuces eran nuevos, con una medida de siete cuartas y acompañados de sus cajas, se tasaron en 300 reales cada uno; el tercero que midió cuatro palmos y medio, en 98 reales. Las dos carabinas medían tres cuartas y llevaban llave de chispa, tasada cada una en 110 reales. Las pistolas respondían a modelos diferentes, de siete se dice de rueda; dos que iban dentro de una caja de nogal con sus herramientas doradas se tasaron en 100 reales y otras dos de igual descripción a las anteriores, pero con las herramientas buriladas en 132 reales. Otra era de faltriquera, tasada en 36 reales. De otras dos solo se menciona que medían tercia y media. Tres ejemplares, eran de cañón, doble, con sus gatillos, llave y su caja de hierro; otro de tres cañones y de un tercero solo se indica que medía media vara. Se tasaron en 110, 200 y 36 reales respectivamente. Dos pares más eran de chispa, tasándose cada par en 100 reales. Otra más, denominada valenciana, se tasó en 66 reales.

Relojes

Continuó la tasación Felipe Guest o Quest, maestro relojero, para tasar dos relojes. Un ejemplar se describe de tamaño grande, con sistema de cuartos y pesas, la esfera de plata y la caja de madera pintada de verde, valorándose en 1.300 reales. El otro ejemplar era de oro y porcelana, adornado con unas figuras, sin mencionar que representaban, con la indicación de "*hecho de bouillons en París*". El tasador señaló que la porcelana estaba rota por dos partes, quedando tasado en 500 reales, quizá al tener en cuenta el deterioro de la pieza.

Otros bienes de tipo doméstico: ropa blanca, menaje y otros enseres

Ropa blanca

Bajo este epígrafe nos referimos a uno de los ajuares imprescindibles dentro del hogar en el que se incluyó la ropa de cama, mesa y aseo personal. Domingo Alen, lencero, fue el encargado de tasar estas piezas.

Dentro de la ropa de cama contamos cinco *sábanas* de Holanda, delgadas; otras cuatro, sin indicar tejido y veinte más de bramante. Las medidas fueron, en el orden citado, de seis, tres y dos piernas⁴⁶. Las primeras se tasaron a 100 reales cada una y el resto en algo menos. Había seis más de lienzo casero de las que no se dice medida.

⁴⁵ GONZÁLEZ AMEZÚA DEL PINO, Mercedes, "Armas y armaduras". Antonio Bonet Correa (coord.) *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 174. Fue Ayuda de Arcabucero y discipulo de Simón Marquart, Arcabucero de su Majestad.

⁴⁶ COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611. "Comúnmente son dos lienzos de dos piernas y media o tres".

Más doce *almohadas* de Holanda, nuevas, de vara y cuarto, tasadas en 180 reales, todas. Veintisiete *acericos* del mismo género, veinte medían una vara y llevaban botones, tasándose cada uno en 10 reales; los otros siete se tasaron en 21 reales todos. Se incluyeron aquí dieciocho *traveseros* nuevos tasados entre 24 y 60 reales cada uno.

Otras piezas de este grupo fueron cinco *colchas* afelpadas de cotonía, tasadas entre 80 y 100 reales cada una. Seis *cortinas* de algodón para ventanas, de cuatro varas de largo, con sus cenefas, a 80 reales cada una, más cuatro *fundas de almohadas* de tafetán doble, dos encarnadas y dos azules, bordadas al canto, 120 reales, todas.

De uso en la *mesa* se registraron once *tablas de manteles* adamascados de varias medidas; dos tablas de cinco varas de largo por tres de ancho, se tasaron en 240 reales; las otras nueve, de tamaño más pequeño, entre tres y cuatro varas de largo por dos y media de ancho, tasadas todas en 696 reales. Se anotó además un conjunto de otras ciento veintiocho tablas de distintas medidas y géneros, indicándose *ordinarias*, de *ojo de perdiz* y *rapacejos*⁴⁷; quedó estimado el conjunto de dichas tablas en 3.929 reales.

Acompañaban a estas mantelerías un considerable número de *servilletas*, contándose cuatrocientas treinta, del mismo género de los manteles. De un centenar se dice que estaban usadas. Cada una se tasó en 6 reales y las usadas en algo más de un real. También iban incluidas varias piezas de gusanillo delgado y grueso “para servilletas”, seguramente para confección de las mismas. Cada pieza midió nueve varas y la vara se estimó en 9 reales.

Para el *aseo personal* se registraron cincuenta y ocho *toallas*, de varias medidas y diversos géneros. Las diecisiete de Holanda, midieron vara y media, dos varas y una en cuadro; de Cambay se contaron diez, con una medida entre vara y media y seis varas. Casi todas llevaban las puntas guarnecidas. Las había también para usar de sobremanteles que pensamos fueron las de mayor tamaño. Diez piezas eran de beatilla de Vizcaya, labradas, de dos varas de largo. Las restantes, de gusanillo, midieron una vara cuadrada cada pieza. El importe en que se estimó cada unidad osciló entre 8 reales las de gusanillo, las labradas 12, las de sobremanteles 45 y algo más de 60 reales las de Holanda.

A continuación, Pedro del Águila tasó treinta y tres *colchones*. Los había grandes de rasillo, de damasco dorado y azul, de raso morado; otros eran de lienzo blanco o de terliz azul; algunos iban sobre bastidor y de otros se dice viejos. El precio en que se tasaron estaba alrededor de 80 reales y los de raso y damasco en 100 reales.

Relacionadas con el punto anterior Bernardo Cavero, maestro cerrajero, tasó dos *camas de hierro*. Una de tamaño grande -tres varas de largo por dos y media de ancho-, llevaba unos travesaños entornillados y disponía de dos cabeceras de barandilla con sus manzani-

⁴⁷ DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Real Academia Española, vigésima edición, Madrid, 1984. En su primera acepción se refiere a “*alma de hilo, cáñamo o algodón sobre el cual se tuerce estambre, seda o metal para formar los cordoncillos de los flecos*”.

llas⁴⁸ y los extremos dorados. La otra cama, de menor tamaño, con una estructura formada por cuatro pilares asentados sobre unos pies y cuatro varillas anchas con sus remates dorados. Se tasaron en 600 y 500 reales, respectivamente.

Menaje: Porcelana, cosas de la China, vidrios y otras cosas de este género.

En cuanto a los abundantes útiles de menaje tasados por Bernardo de Bobadilla, seguramente nombrado por su oficio, aunque nada se dice, los hemos agrupado atendiendo a su tipo o función. Así, contamos un total de ciento seis *platos* de loza de Génova, de varios tamaños, algunos acompañados de *jicara*; además varias *salvillas*, *tazones*, un *jarro chocolatero* y un *taller* con cuatro piezas. De porcelana se registraron veinticuatro platos y treinta y nueve docenas de *escudillas*. *Barros*, se contaron ciento ochenta y dos; *botijoncillos*, veinte y *botijones* cuatro, más otras piezas como *taza*, *teja* o *tinajilla*, precisándose de algunas piezas que eran de Nueva España y Chile. El importe de este conjunto de piezas fue de 1.686 reales, oscilando el precio de cada una entre 2 y 12 reales, a excepción del chocolatero y el taller, estimados en 36 reales cada uno y los denominados botijones en 30 reales, igualmente cada uno.

El siguiente grupo de piezas fue tasado por Juan Saiz, mercader de porcelana. Contenía un juego de *jicarero* con veintidós *jicaras*, de coco bruto, más otras cincuenta y dos *jicaras* que se tasaron separadas, hechas de totuma, algunas pintadas y otras además barnizadas. De una se dice “que llaman mate para agua del Paraguay”. El importe en que se tasó cada una de las piezas estaba entre 5 y 10 reales y las pintadas alrededor de 16 reales.

También tasó algunas *bandejas* y *cajas*, de distinto tamaño y forma, que debieron tener diversos usos, de una se dice “para joyas”. Casi todas barnizadas de negro y otros colores, pintadas de flores y alguna decorada con rositas de nácar. Cincuenta y tres *molinillos* de caoba. Dieciocho *peines*, quince de caña y tres de concha para peinar labrados y desenredar. Más dieciocho *rosarios* de lináloe. El valor estimado de cada ejemplar de las piezas mencionadas osciló entre 24 y 100 reales para las bandejas y cajas, exceptuando tres bandejas grandes barnizadas de negro y colores, tasadas en 200 reales cada una. Los molinillos en 7 reales. Los peines de caña en 12 reales y los de concha en 30. En 2 reales cada rosario.

Carruajes y caballerías

Entre las últimas tasaciones realizadas observamos los siguientes tres grupos. El primero se refiere a tres *sillas de manos* que tasó Francisco Sierra, maestro ensamblador. Una de éstas confeccionada en Sicilia, en tela de oro color amusco, con cortinas del mismo género y alamares de oro y flocaduras, llevaba cuatro vidrieras con sus correones y palos. La siguiente era de vaqueta, de color verde, forrada de damasco por dentro y cortinas de lo mismo. De la última se indica “de hombre”, también de vaqueta, en este caso colorada y por dentro de damasco del mismo color. Quedaron valoradas en 880, 200 y 400 reales, respectivamente.

⁴⁸ COVARRUBIAS, Sebastián de. Tesoro de la Lengua Castellana o Española, Madrid, 1611. *Bolillas que se ponen por remate en los pilares de las camas, sillas y otras cosas.*

En otro grupo se incluyeron los coches que fueron tasados por Lázaro Alcañices, maestro de este oficio. Primero tasó una *carroza* de color carmesí, casi nueva, que llevaba los aderezos correspondientes para invierno y verano, con sus vidrios cristalinos. Se valoró en 6.200 reales. Otro carruaje se trataba de un *coche ordinario* de color verde con su tejadillo de vaqueta colorada, igualmente con aderezos de invierno y verano, tasado en 1.500 reales. La siguiente pieza se refiere a una *estufa de invierno*, de damasco y terciopelo carmesí por dentro, con los mismos aderezos y aunque se indicó "todo viejo", quedó tasada en 3.500 reales. Además, tasó otro coche del que se dice "*viejo y maltratado que sirve para los criados*", en 330 reales.

Dentro de este apartado, le correspondió tasar a Pedro Garrido, de oficio albéitar, ocho *mulas*, de las que hizo mención a su nombre⁴⁹, indicando también de una que era "muy vieja". La cantidad en que se tasaron estas caballerías osciló entre 600 y 800 reales a excepción de un ejemplar que alcanzó 1.200 reales y la que era vieja se rebajó a 330 reales.

Piedra

El 5 de septiembre Francisco Franco, marmolero, se encargó de tasar un conjunto de treinta cajones realizados en piedra venturina y calcárea que correspondían a los dos escritorios sicilianos mencionados en el apartado de mobiliario. Se tasaron todos los cajones en 3.000 reales. También tasó dos bandejas de piedra blanca "como alabastro" en 24 reales cada una y un bernegal del mismo género en 48 reales. No se acompaña ninguna descripción de estas piezas, tan solo el material en el que se habían hecho y su importe.

Libros

Por último, se procedió a la tasación de los libros que realizó el librero Antonio Riera. Apuntó trescientos nueve registros, cantidad que nos lleva a considerar que se trataba de una importante biblioteca, comparable e incluso superior a otras conocidas de la época, en la que destaca la variedad de su contenido. Este aspecto nos puede proporcionar una visión de la cultura de su propietario, remitiéndonos a la obra de M. Chevalier⁵⁰.

Insistimos nuevamente en que por motivo de espacio no podemos extendernos de manera minuciosa en la catalogación de las obras tasadas, por lo que hacemos referencia brevemente a las diversas lenguas en que estaban escritas -aunque no siempre se indica-, así como a las diferentes materias y autores, que tampoco queda mencionado en todos los registros.

Contamos cincuenta y nueve asientos de obras en italiano, siete en francés, siete en latín y tres en flamenco. Entendemos que las restantes lo serían en lengua castellana, ob-

⁴⁹ Sólo a título de curiosidad estos son los nombres dados a los dichas mulas: Frontina, Moína, Gabacha, Galga, Negrilla, Nueva, Manchega y Larga.

⁵⁰ CHEVALIER, Maxime. *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner, 1976.

servando en seis entradas la indicación “en español”. En cuanto a las materias resultan muy variadas, encontramos tres libros de *arquitectura*, de dos se precisa militar, más otros nueve de fortificaciones; de *temas militares* y *batallas* se cuentan catorce; *armas* y *artillería*, nueve; *caballería* dos; de *navegación* o “*arte de navegar*” seis; *matemáticas*, *geometría* y *perspectiva* ocho; *astrología* y *cosmografía* dos; *geografía*, incluidos seis atlas, sumaron doce; de *agronomía* uno y otro de *filosofía*. También encontramos un ejemplar del *Tesoro de la Lengua Castellana* y dos *Vocabularios español e italiano*, uno de Lorenzo Franciosini y otro de Cristóbal de las Casas. Libros de *historia* sumamos treinta y cinco, a los que podríamos añadir los nueve de *anales*, *crónicas* y *sucesos*. Las obras de contenido *religioso* o *devocional* componían el grupo más numeroso, cincuenta y tres. Las había dedicadas a vidas de santos u órdenes religiosas, otras de oración y meditación y tan solo alguna sobre la vida de Jesucristo y de la Virgen.

En cuanto a las obras de *Arquitectura* las menciones son a Vitrubio, Pedro Sardi, Giacomo Lantieri, Girolamo Cataneo y Francisco Patricio. De *Artillería y armas* a Luis Collado de Lebrija, Alessandro Capo, Eugenio Gentilini, Aquiles Marocio y Jacob de Ghey II. Sobre *Navegación* había obras de Willem Blaeu, Bartolomé Crescencio Romano, Lamorano, Lucas Yans y Pedro de Medina. De *Matemáticas*, las de Nepero, Moya y Guidobaldo del Monte. De *Geometría*, la de Francesco Barozzi y Samuel Marolois y de *Perspectiva*, se citan Barbaro, Euclides y una traducción de Pedro Ambrosio de otra obra de Euclides. En temas de *Astronomía* y *Cosmografía*, aparecen Antonio de Nájera, Oroncio Finé y Gallucci. Sobre *Geografía y atlas*, fueron las de Abraham Ortelio, Juan Jauconio, Ptolomeo, Thomasso Porcacchi, Guicciardini y Salas. De otras materias se menciona a Herrera con dos obras sobre *Agricultura*. Figueiredo con una de *Hidrografía*. *Reglas de montar a caballo* de Grisoni. Otros libros de los que no se cita autor fueron uno sobre *molinos*, otro de *relojes* y algunos de *viajes*.

Entre los libros de *Historia* se contaban obras de Jenofonte, Silva, Lucano, Cepeda, Manuel Caja, Ponce de León, Garcilaso, padre Ovalle y padre Mariana. Varias obras que consideramos de índole político como *Acuerdos y ordenanzas del Consejo de Indias y la Casa de Contratación*, *Fuero de Vizcaya*, *Memoriales*, *Discurso histórico de Montemayor*, *Disputa política de Quiñones* y *Política militar de Melo*.

De *literatura y poemas* figuraban obras de santa Teresa de Jesús, fray Juan de la Cruz, Argensola, Góngora, Camoes -comentada-, fray Juan Falconi, Ariosto, Villegas y Virgilio.

En cuanto a la valoración que se hizo, los libros más valiosos fueron los seis atlas en latín, con encuadernación dorada y la cubierta de vitela; cuatro tomos se tasaron en 800 reales y los otros dos tomos que iban iluminados en 500 reales. Les siguen en orden inferior la obra de Ortelius “*Situ Orbis*” en 200 reales y el *Apéndice* que iba iluminado y encuadernado en vitela dorada, en 300 reales. Citamos otras dos obras, igualmente encuadernadas en vitela, la *Geometría* de Marolois en latín, tasada en 200 reales y la *Cosmografía* de Oroncio, en 100 reales. El *Tesoro de la Lengua Castellana* se tasó en 150 reales. Fueron abundantes las ediciones cuyo valor se estimó entre 20 y 80 reales y otras, también numerosas, no llegaron a 20 reales.

Una vez finalizadas las tasaciones de los diversos bienes⁵¹ y atendidas las últimas voluntades de la marquesa, se debía llevar a cabo la almoneda de los bienes restantes. Si bien antes de proceder a su venta, don Luis presentó a varios testigos para declarar y testimoniar que conocían al marqués, incluso acompañándole en varias ocasiones a diversas tiendas, de Nápoles y Palermo, para la adquisición de algunos enseres, ya mencionados, como fueron escritorios, estrados, cosas de recámara, carruajes, algunas pinturas y otras cosas más que había adquirido durante su estancia en Nápoles. Así lo declararon Andrés de la Torre⁵², Juan Martínez de Romeva⁵³ y el doctor don Alexandro de Noto y Díaz⁵⁴. También declararon conocer y saber que el marqués estuvo enviando dichas pertenencias desde 1647 hasta 1649, antes de su regreso a la Corte para cuando contrajera matrimonio.

Como conclusión nos parece oportuno acompañar el siguiente cuadro en el que se relaciona nombre del tasador, ajuar que le correspondió tasar, importe del ajuar, así como la cantidad pagada al tasador por su intervención⁵⁵. Debemos hacer constar que el importe de algunas tasaciones no siempre viene expresado en reales de plata, indicándose en varias ocasiones solo reales.

Tasador	Ajuar	Importe del ajuar	Cantidad pagada al tasador
Manuel del Amo	Casas	145.350	116
Ángelo Nardi ⁵⁵	Pintura	39.067	200
Juan Báez	Mobiliario	62.499	18
Diego de Molina	Joyas	24.786	160
Manuel Mayers ⁵⁶	Plata	72.017	168
Asensio de Castro	Escultura	11.192	12
Andrés Salgado	Tapicerías	39.697	18
Domingo Moreno	Esteras	568	12
Pedro del Campo	Estrados y colgaduras	120.094	24

⁵¹ Entre estos bienes echamos en falta mención a prendas de vestir que, sin duda, la marquesa debió de poseer.

⁵² Consejero de su Majestad, fiscal en el Supremo de Italia y caballero de la orden de Santiago.

⁵³ Secretario y asistente del marqués desde 1647.

⁵⁴ Canónigo de la Santa iglesia catedral de Palermo.

⁵⁵ AHPM, protocolo 6295, f. 547-548

Matías Osorio	Estrados y camas	63.126	50
Alonso de Ros	Armas	1.916	8
Felipe Guest	Relojes	1.800	No consta
Domingo Alen	Ropa blanca	12.146	24
Pedro del Águila	Colchones	2.859	16
Bernardo Cavero	Camas de hierro	1.100	12
Juan Saiz	Porcelana	2.885	12
Bernardo de Bobadilla	Loza y vidrios	5.829	12
Francisco Sierra	Sillas de mano	1.480	No consta
Pedro Garrido	Caballerizas	5.790	12
Lázaro Alcañices	Carruajes	11.530	No consta
Francisco Franco	Piedra	3.096	12
Antonio Riera	Libros	18.621	24

Así mismo, se pagaron a Francisco Suarez de Rivera, escribano del Rey y número de esta villa, 600 reales. Más otros 50 reales que se dieron a un oficial.

A Esteban López, escribano, por sus derechos del inventario, tasación y almoneda, en que se ocupó durante ciento cincuenta días, recibió la cantidad de 2.700 reales.

Por último, a Jerónimo de Guzmán, pregonero, se le pagaron 720 reales por la labor que realizó tocante a su oficio, durante los noventa días que duró la almoneda de los bienes que quedaron una vez finalizadas las diversas tasaciones y cumplidas las disposiciones señaladas por la marquesa.

⁵⁵ En la cantidad pagada a Nardi estaba incluido también el retocado de algunas pinturas.

⁵⁶ A Mayers se le pagaron además 12 reales y 16 maravedís por dar su fe de contraste para vender diferentes piezas de plata. A los oficiales se les pagó un real y 30 maravedís por la limpieza de la plata.



Ilustración I. Detalle del plano de don Pedro de Texeira, 1656. Se puede observar el lugar donde estuvo ubicado el convento de la Merced, actual plaza de Tirso de Molina, así como el de las casas donde vivieron los marqueses de Montealegre, situadas entre las calles de la Cabeza y del Calvario.

LAS SIETE VIDAS DE VELÁZQUEZ (Y LA PENÚLTIMA INTERPRETACIÓN DE LAS MENINAS)

José Riello, *Universidad Autónoma de Madrid*
jose.riello@uam.es

Muchas de las clases de José Manuel Cruz Valdovinos a las que pude asistir mientras estudié mi Licenciatura en la Universidad Complutense entre los años 1997 y 2002 comenzaban de forma inesperada, invocando asuntos que en principio nada tenían que ver con la materia de sus asignaturas. Si probara a imitarlo a sabiendas de que no lo lograría, comenzaría reconociendo que tuve que vencer la tentación de titular este ensayo “El pintor-gato que amaba a los perros”, porque que Velázquez era un “pintor-gato” parece fuera de duda y no sólo por esa flema a la que se refirió Felipe IV y que Velázquez comparte con los gatos, sino porque Velázquez ha gozado de siete vidas, las seis que se escribieron mientras vivía o algunas décadas después de que falleciera y la que más tarde escribieron los que vendrían y que en muchas ocasiones no han declarado lo que debían a aquellas seis primeras quizá por no haber sido muy conscientes de eso que debían o porque era mejor ocultar esas deudas. Por otra parte, que Velázquez amaba a los perros admite menos inconvenientes a tenor de los muchos que pintó y, sobre todo, de lo que se deduce del testimonio que Antonio Palomino dejó en su *Museo pictórico y escala óptica* (1715-24), en el que a propósito del retrato que Velázquez pintó de Felipe Próspero (fig. 1) dice que “sobre la silla está una perrilla, que parece viva, y es retrato de una que estimaba mucho” el pintor¹. Más allá de que a Palomino sirviera para establecer un paralelismo con el pintor antiguo Publio, que pintó a su perrilla *Isa* “para hacerla inmortal”, lo cierto es que es la única de las pocas anécdotas que se conocen sobre Velázquez que revela algo de su vida íntima². Y es que su vida destaca por su carácter paradójico: diáfana en los acontecimientos que llamaré “externos” y que conocemos gracias a la documentación o los testimonios de sus contemporáneos, pero enigmática en lo que se refiere a su vida interior. Para mí que esto se debe a sus primeros biógrafos, más pendientes de los oficios y las mercedes que recibió por parte de Felipe IV que a su vida íntima, la misma razón de que casi olvidaran sus pinturas, que sólo citan como causas de los parabienes del monarca. Esto constituye a su vez una nueva paradoja, pues mientras esos primeros biógrafos probaron a demostrar que la concesión de esos oficios y esas mercedes vino a Velázquez por mor de su pintura, en el proceso de concesión de la más alta de las mercedes que recibiera, la del hábito de la Orden de Santiago, él se empeñaría en demostrar que nunca ejerció la pintura por oficio de modo que tal hábito no se considerara un reconocimiento a su arte, aunque así fuera tan en el fondo que él mismo lo quiso manifestar en el cuadro que debía considerar su obra maestra: *Las meninas*.

¹ PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica III. El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 263.

² MOFFITT, John, “Velázquez, Felipe Próspero e Isa”, *Archivo Español de Arte*, LXV, 259-260 (1992), pp. 377-380; BEUSTERIEN, John, *Canines in Cervantes and Velázquez. An Animal Studies Reading of Early Modern Spain*, Farnham, Ashgate, 2013.

En las “vidas”, datos y anécdotas están al mismo nivel y por ello tanto valen los unos como las otras; de hecho, en las “vidas” las anécdotas alcanzan la categoría de categoría, como habría dicho Eugenio d’Ors³. Lo significativo en el caso de las “vidas” de Velázquez es que son muy parcas en anécdotas, pero es que, como se verá, parece que había razones suficientes para que así fuera. El azar ha querido que de las seis que se escribieron mientras Velázquez vivía o algunos años después, dos son casi desconocidas, las de Francisco Solís y Juan de Alfaro; otras dos quedaron manuscritas y sólo se publicaron mucho tiempo después, las de Lázaro Díaz del Valle y Jusepe Martínez; y dos fueron publicadas, las de Francisco Pacheco y la ya citada de Antonio Palomino. En todas sobresalen tres cuestiones, vinculadas entre sí: la primera, la relación que ciertos pintores, y en estos casos Velázquez, establecieron con los grandes de la época, ya fueran reyes, nobles o eclesiásticos; la segunda, la atención que sus autores manifiestan por las honras y mercedes que Velázquez recibió a lo largo de toda su carrera en la corte; y la tercera, sus obras, que en las “vidas” se revelan como causas de esas mercedes y que casi siempre son retratos y no por casualidad, pues era entonces el género áulico por antonomasia y porque Velázquez tuvo la capacidad para hacer de su dedicación al retrato el vehículo fundamental para conseguir honores personales y promoción social⁴.

Pero vayamos por partes. En su *Parnaso español*, Palomino dice que Francisco Solís “dejó escrito un libro de aquellos pintores eminentes españoles [...]. Y por diligencias que se han hecho no se ha podido descubrir, con que no se sabe dónde para”⁵. Es más que probable que en ese libro Solís añadiera una vida de Velázquez si tenemos en cuenta que era pintor que había nacido en Madrid hacia 1620 o 1629, que en Madrid desarrolló buena parte de su carrera y que fue buen amigo de, entre otros, Pedro Calderón de la Barca, quien con asiduidad frecuentaba y triunfaba en la Corte y que llegó a ser testamentario de Solís e, incluso, de su mujer⁶. Pero ya Palomino sólo conoció el libro de oídas — y por ello se puede sospechar que no llegó a conocer a su autor —, y es factible que se perdiera muy pronto pues no aparece registrado entre los bienes que Solís dejó a su muerte en 1684.

A quien sí conoció Palomino fue a Juan de Alfaro (1643-1680). Es en la vida que le consagró en el *Parnaso español* donde, hablando de sí mismo, Palomino cuenta que marchó a Madrid desde Córdoba en 1678, “para cuyo efecto le dio [Alfaro] muy buenas cartas de recomendación y algunas para que le dejasen acabar diferentes pinturas que él había comen-

³ BAROLSKY, Paul, “Art History as Fiction”, *Artibus et Historiae*, 17, 34 (1996), pp. 9-17 y RIELLO, José, “Brevisima apología de la anécdota, o sobre Vasari y la tradición literaria”, en DOCAMPO, Javier (ed.), *Bibliotheca Artis. Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, pp. 35-45.

⁴ PORTÚS, Javier (ed.), *Velázquez y la familia de Felipe IV*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013.

⁵ PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*, p. 383.

⁶ MIRÓ DOMÍNGUEZ, María Aurora, “Francisco Solís”, *Archivo Español de Arte*, XLVI, 184 (1973), pp. 401-422.

zado”⁷. Es claro, por tanto, que tuvo relación y mantuvo con Alfaro más de una conversación, amén de que afanara “varios libros y papeles muy cortesanos” que dejó después de morir, “y entre ellos algunos apuntamientos de la vida de Velázquez [...], de Pablo de Céspedes y de Becerra, que nos han sido de mucha utilidad para este tratado”⁸. Palomino no cita esos apuntes de Alfaro en las “vidas” de Gaspar Becerra y Céspedes, pero sí lo hace en la de Velázquez, en el penúltimo epígrafe dedicado a la “jornada que hizo [...] con su Majestad a Irún, y de su enfermedad y muerte”. Al final dice Palomino que el epitafio que añade a la “vida” del pintor sevillano lo “hizo imprimir su muy caro e ingenioso discípulo Juan de Alfaro, insigne cordobés”, añadiendo entre paréntesis “a quien se debe *lo más principal de esta historia*”⁹. Creo que, al decir “esta historia”, Palomino no se refiere a toda la vida de Velázquez que él publicó porque, según apunta en el preludio al *Parnaso*, había suprimido muchas de las noticias que se recogían en la vida de Velázquez porque le parecía “*tan difusa y adornada de erudición, [...], que sin duda debiera intentar formar un libro de sola ella; pues habiéndola castigado mucho, quitándole más de otro tanto [...], aún ha quedado bastantemente difusa*”¹⁰. En realidad, con “esta historia” Palomino debía referirse sólo al epígrafe que dedica a la muerte de Velázquez, y en especial a dicho epitafio. Teniendo en cuenta esto, lo que cabe sospechar es que Palomino escamondó lo que no servía a sus propósitos, lo que le parecía *difuso y adornado de erudición* y que, sin embargo, bien precioso sería hoy para nosotros, es decir las anécdotas más jugosas sobre la vida íntima de Velázquez, esas que no se encuentran en los archivos y que debían de ser muchas si daban para “formar un libro” y a tenor del trato estrecho que Alfaro debió de tener con el maestro sevillano, “en cuya escuela aprovechó tan superiormente que, en especial los retratos que hizo, parecían tan buenos como de Velázquez; [...] no siendo inferior en las [copias] de Tiziano y Rubens, que con la ocasión de discípulo del pintor de cámara [esto es, Velázquez] lograba con facilidad”¹¹.

Con quien todo empezó, tanto en la vida real de Velázquez como en lo que se refiere a sus vidas escritas, fue con Francisco Pacheco (1564-1644), que comenzó a escribir su *Arte de la pintura* hacia 1605 y terminó en 1638, y que no vio publicado pues salió en 1649 cuando él llevaba ya 5 años muerto¹². No sabemos cuándo comenzó Pacheco a escribir la vida de su discípulo predilecto y yerno, pero sí que lo estaba haciendo en 1636 pues refiere la concesión a Velázquez de la ayuda de guardarropa de ese año, y que seguía haciéndolo en 1643, pues en una anotación hecha al margen en el manuscrito original dice que se le dio el oficio de ayuda

⁷ PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*, p. 370.

⁸ PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*, p. 368.

⁹ PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*, p. 270. El énfasis, marcado con cursivas, es mío, tanto en esta como en el resto de citas que aparecen en este texto.

¹⁰ PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*, p. 25.

¹¹ PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*, p. 365.

¹² PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990. El manuscrito original se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.

de cámara, y eso fue el 6 de enero de 1643¹³. La vida de Velázquez forma parte del libro I y, en particular, del capítulo VIII, titulado significativamente “De todos famosos pintores deste tiempo, favorecidos con particulares honras por la pintura”. Ese libro trata de la nobleza de la pintura, su origen y su antigüedad, su parangón con la escultura y las honras y los favores que a lo largo de la historia han recibido los pintores con un epitome dedicado al túmero funerario que se levantó a Miguel Ángel poco después de su muerte. La “vida” de Velázquez sigue a las de Diego de Rómulo Cincinato y Rubens y va antes que las de los “nobles y santos que ejercitaron la pintura”. Diego de Rómulo llevaba muerto desde 1625, pero Rubens y Velázquez aún vivían; lo importante es que los tres constituían paradigmas del triunfo social para un oficial de manos y por ello para Pacheco lo más relevante era destacar los honores que habían recibido y no tanto la vida y las obras aunque, como se verá, de estas últimas destaca sobre todo los retratos, particularmente en el caso de Velázquez¹⁴.

En efecto, de Diego de Rómulo subraya su relación con el III duque de Alcalá de los Gazules y se refiere a tres retratos del papa Urbano VIII que le valieron “una cadena de oro de mucho valor, con una medalla de su retrato”, y el hábito de Cristo de Portugal que le dio el cardenal Trejo de Paniagua con otra cadena de oro, “pendiente de ella el hábito”¹⁵. Estos datos pudieron ser recabados por Pacheco cuando anduvo por Madrid en 1626¹⁶. Conocía a Diego de Rómulo de cuando formó parte del círculo sevillano del duque de Alcalá, con el que Pacheco también tuvo tratos, y es probable que Velázquez también lo conociera en su juventud. Incluso la trayectoria de Diego de Rómulo pudo llegar a influirlo si consideramos que Velázquez pasó de pintar bodegones en Sevilla a pintar retratos en Madrid cuando vio que Rómulo había conseguido ser pintor de un noble, formar parte de su séquito y alcanzar con ello la categoría de pintor del virrey de Cataluña gracias a su dedicación al género del retrato. También pudo influir en su modo de ver las cosas el hecho de que fuera ordenado caballero de la Orden de Cristo, hecho que sin duda conoció Velázquez, quien por esos años ya estaba interesado en conseguir un hábito como podían demostrar dos notas manuscritas que Pacheco anotó al margen en su original fechadas en 1632 en las que da cuenta, “por relación de mi yerno”¹⁷, del mejoramiento del hábito del Caballero de Arpino y del hábito que logró José de Ribera por merced del papa.

Algo parecido ocurre en la vida de Rubens que escribió Pacheco, pues la estimación que le tuvieron los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia es relacionada con la ejecu-

¹³ *Corpus Velazqueño. Documentos y textos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000, Tomo I, doc. 164, p. 153. En el manuscrito original, la nota marginal se encuentra en el fol. 115.

¹⁴ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 192, nota a pie sin numerar.

¹⁵ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 193.

¹⁶ VARELA MERINO, Lucía, “Diego Rómulo, el pintor caballero”, *Symposium Internacional Velázquez*, Sevilla, 2004, pp. 179-196.

¹⁷ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 191.

ción de sendos retratos que valieron al pintor flamenco una espada y una cadena de oro¹⁸. Además de referir las visitas que el archiduque hacía a su casa, recalcando su familiaridad, Pacheco destaca las relaciones de Rubens con la reina de Francia, el rey de Inglaterra y el emperador de Alemania, a los que se suma el duque de Buckingham. A través de su yerno, Pacheco tendría noticia del segundo viaje de Rubens a España, del que subraya los “negocios de importancia” y los retratos de “reyes e infantes” remitiendo específicamente a cinco de Felipe IV y otro de la “infanta de las Descalzas”, o sea Ana Dorotea, más las copias que sacó de originales de Tiziano. Todo ello le reportó, según dice, “mucha estimación de su pintura y talento” por parte del rey y sus ministros, aparte de que Felipe IV le hiciera merced de por vida de un oficio de Secretario del Consejo en Bruselas que heredaría su hijo Alberto, y que el conde-duque de Olivares le diera una sortija de dos mil ducados, gratificaciones que completaría Carlos I de Inglaterra, quien “honrando su persona y conocida nobleza [...], le armó tercera vez caballero”¹⁹. Es muy notable cómo remata Pacheco la vida del pintor flamenco, pues dice que “bien se ve por este discurso, tan honorífico como [...] verdadero, que sobre todos los talentos deste insigne pintor, [...] es la grandeza, hermosura y caudal de su *ingenio*, que resplandece en sus pinturas”²⁰. Su relevancia estriba en que esto lo escribe inmediatamente antes de la vida de Velázquez, a quien antes Pacheco ya ha realzado al anotar que Rubens “con pintores comunicó poco, sólo con mi yerno [...] hizo amistad, y favoreció mucho sus obras por su modestia”²¹.

La parte de la vida de Velázquez que narra Pacheco abarca desde los años de su formación hasta 1637, un año antes de que diera por culminado el manuscrito del *Arte de la pintura* aunque añadiera, como apuntaba antes, una nota fechada en 1643 en que se refiere al oficio de ayuda de cámara. Lo primero que destaca es que Pacheco dice que Velázquez es su yerno porque lo casó con su hija “movido de su virtud, limpieza y buenas partes, y de las esperanzas de su natural y grande *ingenio*”²², concepto que, como se ha visto, había utilizado ya en el notabilísimo párrafo inmediatamente anterior refiriéndose a Rubens. Ese *ingenio* que caracteriza a Velázquez es motivo de orgullo para Pacheco, que no reconoce la ventaja de su discípulo respecto a él mismo como una mengua, y no tanto por alabar a Velázquez “cuanto por la grandeza del arte de la pintura y mucho más por reconocimiento y reverencia [...] de nuestro gran monarca Felipe IV”²³. Esto es tanto como decir que las vidas que Pacheco escribió de Diego de Rómulo, de Rubens y de Velázquez no lo son tanto por ellos, sino que son argumentos en defensa del arte de la pintura y exaltación indirecta de los grandes del mundo y, en especial, de Felipe IV quien, a su vez, corresponde a Velázquez con “tantos

¹⁸ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 194.

¹⁹ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 202.

²⁰ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 202.

²¹ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 202.

²² PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 202.

²³ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 203.

favores"²⁴. Que la vida de Velázquez en el *Arte de la pintura* fuera incluida con este objetivo lo demuestra, además, que Pacheco hubiera ideado un "elogio" de su yerno que incluiría en su *Libro de retratos* pero que, al final, no añadió²⁵. El *Arte de la pintura* estaba dirigido fundamentalmente a los pintores y, en ese sentido, la vida de Velázquez, como la de Diego de Rómulo o la de Rubens, podía erigirse en modelo a seguir pero, sobre todo, como exaltación de la propia pintura y de sus mecenas. En cambio, en su muy célebre *Libro de retratos* Pacheco habría pretendido situar a los artistas, Velázquez incluido, al mismo nivel que a los hombres de letras consagrándoles, en sus elogios, el mismo esquema visual y narrativo: al retrato, que no llevaría ningún atributo que calificara al efigiado como artífice, seguiría el elogio, el mote bíblico y una poesía.

Como en los casos de Diego de Rómulo y de Rubens, el elogio de Velázquez estuvo determinado, en el relato de Pacheco, por su dedicación al género del retrato. No por casualidad Velázquez es, para Pacheco, un abanderado del naturalismo. Por ejemplo, en el primer capítulo del libro tercero, consagrado a los dibujos preparatorios, dice Pacheco que "se ve la diferencia que [Velázquez] hace a los demás, por tener siempre delante el natural"²⁶, y en el capítulo VIII, donde trata de los bodegones, dice que se han de estimar si se pintan "como mi yerno los pinta, alzándose con esta parte sin dexar lugar a otro, y merece estimación grandísima; pues con estos principios y los *retratos* [...] halló la verdadera imitación del natural alentando los ánimos de muchos con su poderoso exemplo"²⁷. Más adelante cuenta que esa atención al natural lo llevó a cohechar "un aldeanillo aprendiz, que le servía de modelo en diversas acciones y posturas [...] sin perdonar dificultad alguna. Y hizo por él muchas cabezas [...], con que granjeó certeza en el retratar", lo que le permitió pintar algunos retratos "con la manera del gran Tiziano y (si es lícito hablar así) no inferior a sus cabezas"²⁸. No por acaso todas las obras de Velázquez que cita Pacheco en su vida son retratos: uno del poeta Luis de Góngora, otro de la reina María de Hungría, uno del infante Baltasar Carlos, un boceto para un retrato del príncipe de Gales, un autorretrato, un busto del rey Felipe IV, su retrato ecuestre —para el que el monarca, según Pacheco, estuvo posando tres horas, con lo que ello significaba en la rígida vida en la corte²⁹—, y añade *La expulsión de los moriscos* con que Velázquez se impuso en la competición que en 1627 lo enfrentó a Eugenio Cajés, Angelo Nardi y Vicente Carducho y que ahora podríamos considerar una pintura de historia, pero que era

²⁴ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 203.

²⁵ Como advertía al margen de su manuscrito del *Arte de la pintura*. Sobre el *Libro de retratos*, con la bibliografía anterior, véase CACHO CASAL, Marta, *Francisco Pacheco y su "libro de retratos"*, Sevilla-Madrid, Fundación Focus Abengoa-Marcial Pons, 2011.

²⁶ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 443.

²⁷ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 519.

²⁸ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 532.

²⁹ SERRERA, Juan Miguel, "El palacio como taller y el taller como palacio. Una reflexión más sobre Las meninas", *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, vol. I, pp. 585-601. Recogido después en MARÍAS, Fernando (ed.), *Otras meninas*, Madrid, Siruela, 1995, pp. 231-246.

para la época, y en particular para Pacheco, un “retrato del rey Felipe III y la no esperada expulsión de los moriscos”³⁰. Es muy notable que lo único que Pacheco destaca de Giovanni Battista Crescenzi y de Juan Bautista Maíno, jueces del concurso que ganó Velázquez, es su pertenencia a las Órdenes de Santiago y de Santo Domingo respectivamente, y que resalte que gracias a esa pintura Velázquez consiguió el oficio de ujier de cámara con sus gajes y una ración de “12 reales todos los días para su plato y otras muchas ayudas de costa”³¹. Significativamente, otro retrato, el de Juan de Fonseca, fue el que según Pacheco abrió las puertas de la corte a Velázquez y el que, por tanto, cambió su vida real para siempre porque fue gracias a él que se pensó primero en que retratara al infante don Carlos, pero después se decidió que pintara directamente al rey Felipe IV, retrato que Velázquez hizo el 30 de agosto de 1623 y que, según Pacheco, llevó al monarca a determinar que “él solo” había de retratarle y que “los demás retratos se mandarían recoger”, lo que Pacheco certifica líneas después al decir que, a la vuelta del primer viaje a Italia, Velázquez agradeció al rey “no haberse dejado retratar de otro pintor”³². Como ha sido señalado en muchas ocasiones, esta exclusividad remite a la relación mítica del pintor antiguo Apeles y su patrón, el emperador Alejandro Magno³³, que, en el caso de ese fragmento del relato de Pacheco es implícita —sólo explícita en el verso final del poema que añade para rematar la vida de Velázquez³⁴—, si bien se hará manifiesta desde el primer momento en el *Parnaso* de Palomino; exclusividad que, en realidad, no era del todo cierta. En todo caso, lo interesante es que a partir del momento en que el discurso de Pacheco se centra en los años de Velázquez en la Corte, sus menciones a los retratos pintados por el sevillano están íntimamente vinculadas con los oficios y las mercedes concedidos por Felipe IV. Por ejemplo, su nombramiento como pintor del rey se produjo después de pintar ese retrato al que antes me refería, y después de pintar el ecuestre, Velázquez consiguió 300 ducados de “ayuda de costa” y una pensión de otros 300 para la que fue necesaria dispensa del papa Urbano VIII. A ellas siguió la merced de casa de aposento a razón de 200 ducados por año³⁵. Como se puede apreciar, otra cuestión principal del relato de Pacheco es la exactitud con que registra los dineros que iban aparejados a los oficios y a las mercedes. En efecto, en su época “la grandeza de un pintor se medía en ducados” y por ello Pacheco no tuvo reparo en “convertir en numerario las mercedes que [Velázquez] recibía”³⁶. Lo significativo es que casi un siglo después los oficios y las mercedes, junto con su valor monetario, fueron resumidos

³⁰ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 206.

³¹ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 206.

³² PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 209.

³³ SERRERA, Juan Miguel, “El palacio como taller...”, y HELLMWIG, Karin, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999.

³⁴ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 213.

³⁵ Sobre las honras y mercedes conseguidas por Velázquez a lo largo de su vida, CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Incarichi e premi che Velázquez ricevette da Filippo IV”, *Velázquez. Il suo terzo viaggio in Italia*, cat. exp., Roma, 2001, pp. 97-119 y, con algunas adiciones, “Oficios y mercedes que Velázquez recibió de Felipe IV”, *Anales de Historia del Arte*, n.º 18 (2008), pp. 111-139.

³⁶ SERRERA, Juan Miguel, “El palacio como taller...”.

en el último epígrafe de la vida de Velázquez que publicó Palomino, y es que el de la nobleza del arte de la pintura era un asunto teórico y de altos vuelos, pero también, y no hay que olvidarlo, una cuestión de dineros.

De la parte que dedica al primer viaje a Italia de Velázquez se desprende que Pacheco también concedió mucha relevancia, como no podía ser de otro modo, al trato asiduo que su yerno y discípulo tuvo con los grandes del mundo. Según él viajó con dineros del rey y del conde-duque, con una medalla que llevaba el retrato de Felipe IV y algunas cartas de recomendación; se sentó a la mesa del embajador español, que le prestaba a sus criados como guardaespaldas, y después fue agasajado por el nuncio Giulio Sachetti en Ferrara, que le dio aposento, comida y algún siervo que le guiara por la ciudad, amén de prolija conversación. A su vez, el cardenal Ludovico Ludovisi lo favoreció y consiguió que se hospedara en el Vaticano, y lo mismo hizo el conde de Monterrey, que le facilitó la estancia en Villa Medici y le dio médico, medicinas, dulces y recaudos. Además, como es natural, Pacheco destaca la cercanía de Velázquez con Felipe IV, que lo trató siempre con liberalidad y agrado, que le permitió instalar obrador en su galería del que el monarca tenía llave y una silla en el taller “para verle pintar despacio, casi todos los días”³⁷. Era esta una circunstancia especial que caracteriza la leyenda del artista y que se relacionaba, de nuevo, con Apeles como pintor de Alejandro. Seguro que las visitas eran ciertas, pero el rey no sólo acudía a ver a Velázquez; según la correspondencia de Rubens y la vida de Agostino Mitelli que escribió su hijo, se sabe que el rey fue a verles pintar, hecho que certificarían los pagos que se hicieron para la escalera que se montó en el Salón Dorado del Alcázar para que Felipe IV pudiera seguir los trabajos de los fresquistas italianos Mitelli y Angelo Michele Colonna³⁸.

La vida que escribió Pacheco acaba, no casualmente como decía antes, refiriéndose al “buen ingenio” de Velázquez, “el cual empleado en otra facultad (sin duda alguna) no llegara a la altura en que hoy se halla”³⁹, remachando así la idea de que fue el ejercicio de la pintura y su liberalidad lo que encumbró a Velázquez en tan alto lugar y que, sin duda, fue también la causa de otro de los argumentos a los que remite por vez primera Pacheco y que repetirán, después, Jusepe Martínez y Palomino: la envidia que Velázquez promovió entre sus colegas. Jusepe se refiere a ella, por ejemplo, casi al comienzo de los párrafos que dedicó a Velázquez, pues “unos censuradores [...] se atrevieron a decir que no sabía hacer sino una cabeza, disparate como de envidiosos”⁴⁰, y poco después añade que gracias a la victoria de Velázquez en el concurso para *La expulsión de los moriscos*, “corrida la envidia, quedó arrin-

³⁷ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 209.

³⁸ PALOMINO, Antonio A., *Vida de don Diego Velázquez de Silva*. Introducción, edición y notas de Miguel Morán Turina, Madrid, Akal, 2008.

³⁹ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 210.

⁴⁰ MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de María Elena Manrique Ara. Madrid, Cátedra, 2006, p. 239. El manuscrito apógrafo se conserva en la Biblioteca del Museo Nacional del Prado, sign. Ms/28.

conada y el pintor con más estimación"⁴¹. Jusepe Martínez (1600-1682) conoció a Velázquez y, según lo que cuenta en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (h. 1673), de él recabó informaciones sobre Juan de Roelas, Francisco de Herrera el Viejo, un discípulo sevillano que había tenido Gaspar Becerra y Alonso Sánchez Coello con quien, como ya había hecho Pacheco⁴², Jusepe establece algún paralelismo con Velázquez, pues según él a Sánchez Coello la dedicación al retrato le valió tanto como a Velázquez para ascender en el arduo escalafón cortesano. Jusepe llega a recurrir a una anécdota para mostrar el aprecio de Velázquez por la pintura de Sánchez Coello, ya que las copias que hizo de originales de Tiziano "por orden de su Majestad [...] pasaron por originales, y así lo confesó Diego Velázquez, que no es pequeño testimonio"⁴³.

En su prefacio "al estudioso amador de la pintura", Jusepe declara que los *Discursos* se dividen en tres materias: la primera, "el abecedario hasta dejarte en el dibujo muy diestro"; la segunda, una llamada a la prudencia en el juicio sobre las pinturas ajenas; y una tercera en que procura "alentarte y aliviar tus ingeniosas ansias, trayéndote a la memoria los hombres más insignes que hubo en nuestra profesión y algunos premios y honras que merecieron por sus grandes desvelos y estudio, y en particular algunos maestros españoles"⁴⁴. Las vidas de esos artistas son, por tanto, ejemplares puesto que han abierto camino a los presentes y a los por venir, y por ello la vida de Velázquez, por su carácter modélico y ejemplar, se recoge en el tratado noveno de sus *Discursos*, que comienzan con una categorización de los pintores en tres clases o estadios. En el último están los que obran en sus pinturas de tres maneras a la vez: la docta, la práctica y la imitada. Esta última, la imitada, es la que alude a la capacidad para hacer retratos sin defraudar las reglas del arte y por tanto es la más difícil, pues como dice en otra parte, "esta profesión de hacer retratos es materia muy penosa"⁴⁵ como pudo comprobar el mismo Velázquez a propósito de un retrato que hizo de una dama de Zaragoza a quien no le gustó porque el pintor no había sabido representar, decía ella, la valona de puntas de Flandes muy finas que llevaba puesta al posar⁴⁶.

Del mismo modo que en el relato de Pacheco, lo que sobresale en el de Jusepe son las referencias a los retratos, las honras y mercedes que recibió por ellos y las comodidades con que viajó por dos veces a Italia. Jusepe sólo registra los retratos entre todas las obras que pintó allí: del primer viaje destaca "algunos retratos de personas principales"⁴⁷, aunque no dice cuáles, y del segundo apunta que Velázquez "hizo entre otros retratos dos que fueron el de

⁴¹ MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos...*, p. 240.

⁴² SERRERA, Juan Miguel, "El palacio como taller...".

⁴³ MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos...*, p. 247.

⁴⁴ MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos...*, pp. 149-150.

⁴⁵ MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos...*, p. 248.

⁴⁶ MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos...*, p. 250.

⁴⁷ MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos...*, p. 240.

su santidad Inocencio X y otro, el de la señora doña Olimpia, cuñada del sumo pontífice⁴⁸. El retrato que Velázquez hizo del rey en 1623 le valió la merced de pintor del rey, aunque Jusepe dice “de cámara” y, poco después, el oficio de ujier. Después remite al triunfo en el concurso sobre *La expulsión de los moriscos*, que cita porque le valió “otra merced de ayuda de cámara” aunque no es cierto: por esos años Velázquez consiguió el oficio de ujier, pues ayuda de cámara no lo sería hasta 1643. Pero de esa pintura también sobresale la descripción que hace Jusepe, ya que dice que en ella “el retrato [era] muy parecido a la pintura⁴⁹ de un modo análogo a como lo había hecho Pacheco y con unas palabras con que Palomino describirá después *Las meninas*. Tras la vuelta de Velázquez a Madrid en 1631, “prosiguió siempre en hacer retratos de sus majestades” ya que “éste fue el oficio más continuado⁵⁰, y lo mismo dice de la segunda vuelta en 1651. No es casual que, habiendo prestado tanta atención a los retratos, Jusepe resuma y remate la vida de Velázquez remitiendo a ellos y a ciertas pinturas de historia entre las que debían de estar *Las hilanderas* y *Las meninas*: “No dejó de proseguir en sus retratos y por eso no tuvo lugar de hacer historias, pero las pocas que hizo salieron de tal suerte que, no contentándose su majestad con las mercedes hechas, le quiso honrar nombrándole caballero del hábito de Santiago, honra bien merecida para acabar sus días⁵¹. Para encontrar alguna referencia al estilo de Velázquez ocurre lo mismo que en el texto de Pacheco: hay que acudir a otras partes de los *Discursos* para encontrarla, en su caso en la vida de Juan Bautista Martínez del Mazo, discípulo primero y yerno después de Velázquez, donde Jusepe vuelve a referirse al sevillano para decir que “ambos dos fueron muy enemigos de la pintura al fresco por causa de no hallarse con ánimo de resistir semejante trabajo, por ser en extremo de obrar muy dificultoso, y ser ejecutado con mucha prontitud y práctica habituada y *el no poderse valer del natural*”⁵², aserción esta última que relaciona estrechamente las valoraciones de Pacheco y de Jusepe.

No fue Jusepe el primero que mencionó el segundo viaje a Italia de Velázquez porque hacia 1656 ya lo había hecho Lázaro Díaz del Valle (1606-1669) en su *Origen e ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura* (h. 1656-h. 1662). Probablemente sea la parte más original de la vida de Velázquez que escribió Díaz del Valle, pues en ella se refiere por vez primera al retrato que Velázquez pintó del pontífice, del que apunta que “estando Diego Velázquez en la ciudad de Roma retrató tan al natural al Sumo Pontífice Inocencio X como de su milagroso pincel se esperaba para traérsele a su Majestad a España, mas su santidad no se le quiso dejar traer diciendo que no había consentido que nadie hiciese su retrato”⁵³. Díaz del Valle

⁴⁸ MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos...*, p. 241.

⁴⁹ MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos...*, p. 241.

⁵⁰ MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos...*, p. 241.

⁵¹ MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos...*, p. 241.

⁵² MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos...*, p. 242.

⁵³ DÍAZ DEL VALLE, Lázaro, “Origen e ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibujo”, h. 1656-62, Madrid, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [Sign. FA4030], fol. 57.

promueve la comparación entre Inocencio X con Alejandro Magno y Velázquez con Apeles, un pintor al que por cierto Díaz del Valle dedica algunos folios inspirados en Plinio en los que los retratos adquieren una importancia capital. Pero quizá sea más significativo que Díaz del Valle remita también a un “retrato del rey Nuestro Señor que [Velázquez] acababa de hacer, tan parecido que al verle me infundió respeto y [me] provocó a dignísima veneración y reverencia, [por] que no le faltaba más que la voz, porque tenía mucha alma en carne viva”⁵⁴. Con esta frase, Díaz del Valle se refería a una cuestión cardinal pero que se orillaba en los tratados anteriores y que subraya la originalidad de algunos de los párrafos que escribió y que no siempre le ha sido reconocida: el de la sustitución que el retrato podía poner en marcha, o lo que es lo mismo la cuestión de la presencia que toda efigie convoca. De esta manera, Díaz del Valle recurrió a estas hipérboles para recalcar la magia que Velázquez activaba en sus retratos y que años después sería subrayada por Palomino cuando escribió que Velázquez conseguía “hurtar” las formas y la personalidad de los retratados, y en particular la del rey. Por otra parte, tanto del retrato de Felipe IV como del de Inocencio X dependen las palabras con que Díaz del Valle culmina lo que su semblanza biográfica de Velázquez tenía de más original, cuando afirma que debido sobre todo a esos retratos y a su destreza para pintarlos, “sin género de adulación ni hipérbole podemos decir: *tu solus Didacus in orbe*”, frase que resume lapidariamente el contenido subyacente del caótico manuscrito de Díaz del Valle⁵⁵.

Karin Hellwig sugirió la vinculación del manuscrito con las pretensiones de Velázquez de adquirir un hábito⁵⁶. No en vano la mayor parte del tratado recopila las honras y mercedes recibidas por los pintores desde Plinio hasta su época, prestando una atención especial a los pintores españoles del entorno cortesano y, en particular, a Velázquez, que como otros tantos era amigo de Díaz del Valle. Su manuscrito fue por ello una de las más sólidas bases en que se apoyó la *summa pictorica* del arte español, que no es otra que el tratado de Palomino. Según mi parecer Palomino no solamente disfrutó de noticias particulares relativas a tal o cual artista; ya se respirara en el ambiente o ya se inspirara en las páginas de Díaz del Valle, de lo que no cabe duda es que de la trabazón del manuscrito de este último emergía una idea que fructificó en el *Parnaso* de Palomino: que Velázquez había sido y aún era el pintor de pintores, el héroe al que todos debían imitar; era el más claro ejemplo de lo que un oficial de manos podía alcanzar en su tiempo, y si Velázquez había llegado tan alto era por la magnificencia de Felipe IV, que a su vez se convertía en mecenas entre los mecenas y digno por tanto de ser emulado por los grandes del mundo. Honrando a Velázquez, pintor, y a Felipe IV, mecenas, quedaba ennoblecidos la pintura y el resto de pintores.

⁵⁴ DÍAZ DEL VALLE, Lázaro, “Origen e ilustración...”, fols. 32-32v.

⁵⁵ RIELLO, José, “Del único Diego en el mundo, o sobre Velázquez y Lázaro Díaz del Valle”, *Simposio Internacional En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*. Sevilla, 2008, pp. 212-219.

⁵⁶ HELLWIG, Karin, “Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle”, *Archivo Español de Arte*, LXVII, 265 (1994), pp. 27-42. Sobre el manuscrito, véanse además HELLWIG, Karin, *La literatura artística...*; RIELLO, José, *Un caso singular de la literatura artística española del siglo XVII: Lázaro Díaz del Valle*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, 2007; GARCÍA LÓPEZ, David, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.

De haberse publicado, la obra de Díaz del Valle no sólo habría inaugurado en España el género biográfico artístico según el modelo establecido por Vasari sino que, además, habría sido la primera historia de la pintura dedicada a un pintor vivo, el propio Velázquez. Además, en palabras de Díaz del Valle, Velázquez era tan destacado en la profesión que rivalizaba con los mayores de la Antigüedad, por lo que Felipe IV lo señaló entre todos los pintores coetáneos, y por otro lado era el único entre los pintores vivos extranjeros que había logrado retratar al papa. La ventaja del pintor era tal que bien habría merecido un volumen a él solo dedicado y, de hecho, la intención de Díaz del Valle fue escribir una vida de Velázquez más extensa, pero por circunstancias que me aventuro a creer que serán difíciles, si no imposibles, de conocer algún día, no llevó a cabo ese trabajo y se limitó a repetir los datos que copió del *Arte de la pintura* de Pacheco. Díaz del Valle quiso comenzar el relato de la vida de Velázquez por el principio, es decir, por sus ascendientes. Tal vez esperaba recabar alguna información más precisa durante sus conversaciones con el pintor, pero hay que recordar que el de la nobleza de los familiares de Velázquez constituyó, y con razón, el principal achaque que el Consejo de Órdenes puso a su aspiración a convertirse en caballero de algún hábito; no me extrañaría que Velázquez no diera los datos a Díaz del Valle porque era muy consciente del problema que ello podría suponerle. De hecho, habría que esperar a la vida de Palomino para que esos datos fueran publicados por primera vez, y debidamente modificados, cuando significativamente hacía 64 años que Velázquez había muerto.

En otra parte del manuscrito, la titulada *Epílogo y nomenclatura de los principales artistas*, fechada en 1659, Díaz del Valle llama a Velázquez “mayor profesor de esta honrada y primorosa facultad”, y por ello es de justicia que acapare el “primer lugar entre todos los profesores desta nobilísima arte”⁵⁷. En este sentido, es realmente notable que leyendo el manuscrito se pueda entrever la intención de emparentar a Tiziano y Rubens con Velázquez. Más allá de sus afinidades artísticas⁵⁸, los tres fueron pintores de la monarquía hispánica y súbditos de la misma los dos últimos, circunstancias que Díaz del Valle manifiesta con claridad, aparte de que sus respectivas producciones constituían lo más destacado de las colecciones reales españolas. Los tres destacaron en el género del retrato, que es lo que Díaz del Valle recoge de sus respectivas carreras, pero era necesario, también, vincularlos a un nivel todavía más sutil, su pertenencia a la Orden de Santiago, inventada en los casos de Tiziano y Rubens. Sin olvidar que el objetivo fundamental de Díaz del Valle era ensalzar la pintura y con ella a los pintores al rango de arte liberal y encumbrar a Velázquez a lo más alto del escalafón, debe considerarse que Tiziano y Rubens fueron los pintores a los que Velázquez más admiró y con los que más afinidades tuvo, y los tres estuvieron relacionados de alguna manera con Felipe IV quien, asimismo, quedaba celebrado como heredero de la labor de mecenazgo de sus ascendientes familiares y también y sobre todo artísticos: Carlos V y Felipe II. Díaz del Valle estaba enterado no sólo de los gustos personales de su amigo pintor, sino también de la espe-

⁵⁷ DÍAZ DEL VALLE, Lázaro, “Origen e ilustración...”, fols. 1 y 3.

⁵⁸ MARÍAS, Fernando, “Tiziano y Velázquez, tópicos literarios y milagros del arte”, en FALOMIR, Miguel (ed.), *Tiziano*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 111-132 y los ensayos de Javier Portús publicados en PORTÚS, Javier (ed.), *Fábulas de Velázquez*. Mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

cial inclinación del monarca a la pintura de Tiziano y Rubens, luego no debe despreciarse la posibilidad de que en las vidas que dedicó a estos dos pintores pueda apreciarse también el argumento a favor de la preeminencia de Velázquez, que para Díaz del Valle era el legítimo heredero artístico de aquellos. Atendiendo a las razones históricas y a las sociales que se adujeron para defender el arte de la pintura⁵⁹, escribió el grueso de su *Origen e ilustración* entre 1656 y 1659, período en que Velázquez pretendió con más intensidad el hábito de una de las Órdenes de caballería. Por otra parte, lo que puede deducirse de la lectura del manuscrito es que Velázquez supo que Lázaro escribía una obra con la “ilustración” de los pintores porque la había visto y porque en principio a él estaba dedicada, y tal vez solicitó a Díaz del Valle una pequeña lista que recogiera sólo aquéllos que habían conseguido sustanciales mercedes para que, posiblemente, pudiera esgrimirla como prueba en el proceso de concesión del hábito. Díaz del Valle se puso entonces a escribir el breve *Epílogo y nomenclatura de algunos artifices* fechado en 1659, que contiene uno de los fragmentos en que la amistad entre el pintor y Díaz del Valle se hace más evidente, pues Díaz del Valle acaba aludiendo a la concesión del hábito de Santiago al sevillano, le pide disculpas por la demora en la entrega —supongo que de esta parte del manuscrito—, y solicita su ayuda para consagrar la obra a Felipe IV y poder así publicarla, todo ello en un tono franco y casi informal o en todo caso muy diferente del destinado a la publicación. Cabe deducir, a la luz de lo que dice Lázaro, que acabó de redactar su texto tarde, es decir después de que Velázquez fuera definitivamente investido caballero de Santiago en 28 de noviembre de 1659. Fue entonces cuando, aprovechando la coyuntura, Díaz del Valle solicitó ayuda al pintor para que, “por mano de Vd. [Velázquez]”⁶⁰, el *Origen e ilustración* fuera presentado al rey y así se pudiera publicar con la más noble de las protecciones. Lázaro debió de hacer en ese momento las oportunas correcciones en el título del *Epílogo y nomenclatura* de 1659, refiriéndose ya al sevillano como “caballero del Orden de Santiago”. Previendo la publicación futura, cambió también la dedicatoria del *Origen e ilustración* que, si en principio se había dirigido a Velázquez, en una segunda redacción iría dedicada a Felipe IV “por mano” o por intermediación del pintor. Pero a las tres de la tarde del día 6 de agosto de 1660 y tras sentir algún ardor y ciertas fatigas en el estómago, Velázquez murió, y con su muerte se arruinaron también las esperanzas de Díaz del Valle⁶¹.

Resulta sorprendente comprobar los pocos datos de la vida de Velázquez que Antonio Palomino (1655-1726) debe a Díaz del Valle, ni siquiera en lo relativo al segundo viaje del sevillano a Italia o al aderezo de las residencias reales. En ese sentido es muy significativo que el único fragmento que aprovechó Palomino sea aquel en que con la fidelidad y la puntualidad de un cronista, Díaz del Valle apuntó: “En el Escorial, un día de la semana antes del

⁵⁹ GÁLLEGO, Julián, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Universidad, 1976.

⁶⁰ DÍAZ DEL VALLE, Lázaro, “Origen e ilustración...”, fol. 3v.

⁶¹ DÍAZ DEL VALLE, Lázaro, *Historia y Nobleza del Reino de León y Principado de Asturias*. Fotocopia del manuscrito conservada en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, Signatura 57-1, fol. 175v, col. 2. El recuerdo del fallecimiento de Velázquez fue ya conocido por SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1933, vol. II, p. 327, n. 1 y recogido en *Varia Velazqueña*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960, vol. II, doc. 203, p. 387 y en *Corpus Velazqueño...*, vol. I, doc. 431, pp. 464-465.

domingo de Ramos de 1658 años, se publicó que su Majestad le hizo merced [a Velázquez] de un hábito⁶². La Pascua de Resurrección del año 1658 se celebró en 21 de abril, luego el día que registró Díaz del Valle era el 13 de ese mismo mes, día en que al parecer Felipe IV debió transmitir al pintor la noticia de manera oficiosa, pues la cédula que daba inicio al proceso de informaciones no llegó al Consejo de Órdenes hasta el 12 de junio del mismo año. Desde muchos puntos de vista era una fecha trascendental en la historia de la pintura española y por ello la copió Palomino, pues con ella daba comienzo entonces un largo proceso que culminaría el 28 de noviembre de 1659⁶³. Como en otro lugar aseveraba el propio Palomino, “los profesores de la Pintura nos gloriamos de la exaltación de Velázquez a puestos tan honoríficos”⁶⁴ porque honrar a Velázquez era honrar a la pintura y eso lo comprendieron sus más destacados biógrafos. Todos, seguramente también Solís y Alfaro, fueron conscientes del alcance que revestían las mercedes y los oficios que se otorgaron a Velázquez, ya que no sólo lustraban su persona y su carrera, sino también su profesión y así a los que la ejercían. Héroe vivo para su suegro y para sus amigos Díaz del Valle y Jusepe Martínez, en el libro de Palomino directamente quedó convertido en poco menos que un mito.

La vida que Palomino consagró a Velázquez está incluida en el tercer tomo del *Museo pictórico y escala óptica*, después de los dedicados a la teórica y a la práctica de la pintura. Ese tercer tomo, el *Parnaso español pintoresco laureado*, está unido conceptualmente a los dos primeros, pues lo que Palomino buscaba al escribir y publicar las vidas de más de 200 pintores españoles y otros extranjeros que habían trabajado para la monarquía hispánica era “que su ejemplo y memoria sirvan de estímulo a los que siguen sus huellas”⁶⁵, como ocurría ya en los textos de Pacheco, de Jusepe o de Díaz del Valle, y demostrar así con el relato de sus vidas la exactitud de los argumentos que había ido esgrimiendo en los tomos anteriores a favor de la nobleza de la pintura. En este sentido, no es casual que la vida de Velázquez sea la más larga de todas las que integran el *Parnaso* de Palomino, quien para escribirla recurrió al libro de Pacheco y a los manuscritos de Alfaro y Díaz del Valle. La vida de Velázquez es, pues, una recopilación de lo aportado por los que le precedieron y, a su vez, ha de ser considerada como una gloriosa culminación publicada ya en 1724. Si con Pacheco había comenzado todo, todo con Palomino acabó, aunque como se verá enseguida abrió otra senda, más intelectualizada por decirlo así, que ha llegado a nuestros días⁶⁶.

⁶² DÍAZ DEL VALLE, Lázaro, “Origen e ilustración...”, fol. 59.

⁶³ RIELLO, José, “Entre el pintor pobre y el pintor perfecto. ‘Vidas’ de pintores en la España del Siglo de Oro”, en RIELLO, José (ed.), *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada, 2012, pp. 260-271, en particular p. 267.

⁶⁴ PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*, p. 247.

⁶⁵ PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*, p. 23.

⁶⁶ Intelectualización que en el relato de Palomino culmina, significativamente, con el juicio que *Las meninas* merecieron al pintor Luca Giordano quien, preguntado por el rey Carlos II qué le parecía el cuadro, según Palomino dijo: “Señor, esta es la Teología de la Pintura”, relacionando así tal arte con el saber por antonomasia del siglo XVII. PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*, p. 251.

Las noticias que Palomino ofrece son muy precisas en líneas generales, si bien cuando yerra no es porque “se equivoque, sino simplemente porque no está diciendo la verdad”⁶⁷, cuestión bastante comprensible si se considera que la vida de Velázquez que escribió Palomino es, como las anteriores, un alegato a favor de la nobleza de la pintura que, por esa razón, está cuajado de lugares comunes, entre ellos la relación entre Apeles y Alejandro que había sido implícita en los autores anteriores pero que se explicita en la de Palomino. A pesar de que fuera pintor del rey y de que tuviera un acceso relativamente privilegiado a muchas de las estancias del Alcázar de Madrid y escuchara buena parte de las conversaciones del entorno cortesano que tendrían como protagonista a Velázquez, e incluso considerando lo que le gustaban las anécdotas como demuestran otras vidas del *Parnaso*, no hay casi ninguna en la vida del pintor sevillano. Lo que Palomino ofrece son menciones a algunas pinturas, reflexiona sobre las obligaciones cortesanas de Velázquez y, sobre todo, se refiere a los oficios y las mercedes que, además, recopila al final siguiendo la pauta de Pacheco al registrar detalladamente los dineros que reportaban oficios y mercedes. Significativamente, el título de la vida de Velázquez es diferente al de todas las demás del *Parnaso*, pues dice “Don Diego Velázquez de Silva, Caballero de la Orden de Santiago, de la Cámara de su Magestad”, luego “el artista acaba desapareciendo de la biografía de Palomino”⁶⁸. Para encontrar algo más sustancioso sobre su vida hay que acudir a las de Murillo, Carreño de Miranda, Jusepe Martínez o Zurbarán, y lo mismo hay que hacer para saber que Martínez del Mazo, Francisco Palacios, Alfaro, Nicolás de Villacís, Diego de Lucena y Bartolomé Román fueron sus discípulos, o Juan de Pareja su siervo hasta que le concedió carta de libertad. Además, como sucede en los textos de Pacheco o Jusepe, para averiguar lo que Palomino pensaba sobre su estilo hay que acudir al capítulo I del Libro IX de la *Práctica de la pintura*, donde apunta que la pintura de Velázquez “acredita este discurso pues consiguió la morbidez, dulzura y suavidad sin la pensión de lo lamido, terso y afectado, con gran pasta, libertad y magisterio”⁶⁹. Sólo en un fragmento de la vida de Velázquez hay una reflexión, tan relevante como breve, sobre su pintura, y es justamente en el epígrafe que no por casualidad dedicó a, como él la llama, “la más ilustre obra de don Diego Velázquez”, que no es otra que *Las meninas* (fig. 2), al decir que “entre las figuras hay ambiente; lo historiado es superior; el capricho, nuevo; y en fin, no hay encarecimiento que iguale al gusto y diligencia de esta obra, porque es verdad, no pintura”⁷⁰, de modo que, parafraseando al pintor antiguo Zeuxis, sería más fácil envidiarla que imitarla. Desde mi punto de vista hay que analizar minuciosamente lo que dice Palomino para siquiera atisbar cómo el cuadro pudo ser interpretado en su época. Para Palomino el mejor panegírico que puede hacerse a la pintura es “su mismo retrato”, o sea describirlo con detalle, aunque quien lea el texto con detenimiento se percatará de que Palomino hace algo más que describirlo y otorga algunas de las claves de lectura que debieron de ser manejadas en su momento. Por ejemplo, enumera con sus nombres a casi todos los personajes que aparecen en el lienzo,

⁶⁷ PALOMINO, Antonio A., *Vida...*, p. 12.

⁶⁸ PALOMINO, Antonio A., *Vida...*, p. 14.

⁶⁹ PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica II. Práctica de la pintura*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 356.

⁷⁰ PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*, p. 250

identifica el lugar que “se finge y donde se pintó” con el Cuarto del Príncipe del Alcázar de Madrid, y dice que lo que el “ingenioso” Velázquez pinta en el lienzo del que sólo vemos su trasera es lo que refleja el espejo del fondo, o sea, el retrato de “nuestros católicos reyes Felipe y Mariana” quienes, opino, están posando en el espacio del espectador, hacia el que se vuelven algunos de los protagonistas del lienzo. Creo que el gesto primero que hacía la infanta Margarita a modo de saludo y que puede apreciarse en la radiografía del cuadro, que luego Velázquez cambió para pintarla cogiendo el búcaro, apoya la hipótesis de que los reyes están en el cuadro sin estar, o sea que están en el espacio de acá y posando, como una presencia ausente y necesaria para entender la pintura toda. Pero, además, al decir Palomino que “con no menos artificio considero este retrato de Velázquez que el de Fidias, escultor y pintor famoso que puso su retrato en el escudo de la estatua que hizo de la diosa Minerva, fabricándole con tal artificio que, si de allí se quitase, se deshiciese también de todo punto la estatua”⁷¹, se muestra muy consciente de la importancia que tenía, para leer *Las meninas*, que Velázquez hubiera incluido su autorretrato; en definitiva, clave de lectura del cuadro, pues sin él no tiene sentido. De hecho, Palomino se refiere inmediatamente después al subterfugio análogo que había empleado Tiziano al autorretratarse, en una pintura perdida, sujetando entre sus manos un retrato de Felipe II. Palomino vincula así la eternidad y la fama de Fidias y Tiziano a la escultura de la diosa y al retrato del monarca respectivamente, pero lo que ha pasado desapercibido es que no relaciona el autorretrato que Velázquez incluyó en *Las meninas* con el retrato especular del rey Felipe IV que aparece en el espejo del fondo. Palomino apunta: “así también el [autorretrato] de Velázquez durará de unos siglos en otros en cuanto durase *el de la excelsa, cuanto preciosa, Margarita*”⁷². A la luz de este paso del texto no es baladí acordarse de que al comienzo del epígrafe Palomino refiere que “entre las pinturas maravillosas que hizo don Diego Velázquez fue una del cuadro grande *con el retrato de la señora emperatriz (entonces infanta de España) doña Margarita María de Austria*, siendo de muy poca edad”⁷³. Y es que esto es lo que entonces era *Las meninas*: un retrato de la infanta Margarita. En el inventario del Alcázar de Madrid fechado en 1666, que fue redactado por Sebastián de Herrera Barnuevo y Martínez del Mazo —cercanísimo a Velázquez—, la pintura es registrada en el Despacho del Rey en el Cuarto Bajo de Verano, o sea lugar muy privado del Alcázar, como un retrato de “la señora emperatriz con sus damas y una enana”; que en el inventario de 1686, redactado por Bernabé de Ochoa Chinchentru, amigo de Carreño de Miranda —también muy cercano a Velázquez— se cita como “la señora emperatriz infanta de España con sus damas y criados y una enana”; y que otro tanto ocurrió en el inventario de 1701. Tampoco estará de más pensar en lo que no está en *Las meninas* y que es, fundamentalmente, el retrato de la infanta María Teresa, único miembro de la familia real en sentido estricto que no fue representado en el cuadro a pesar de que por entonces, toda vez que el infante Baltasar Carlos había muerto en 1646, era la heredera al trono y una pieza clave de las estrategias dinásticas matrimoniales que sólo se resolverían con su matrimonio con Luis XIV en 1660, dos años y pico después de que hubiera nacido Felipe Próspero. Como es sabido, hasta 1734 la pintura de Velázquez no

⁷¹ PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*, p. 249.

⁷² PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*, p. 250.

⁷³ PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*, p. 248.

se identificó como *La familia de Felipe IV*, aunque el cuadro sea más bien *La familia y uno menos*. ¿Por qué Margarita, pues, como protagonista de este lienzo para cuya ejecución no medió encargo y cuyo espectador único iba a ser el rey Felipe IV, quien lo colgó en su muy privado Despacho del Cuarto Bajo de Verano?

No hay razones consistentes para dudar del año en que, según Palomino, Velázquez terminó la obra: 1656. Considerando el tamaño del lienzo, el más grande que Velázquez pintó junto con *La rendición de Breda*, la complejidad conceptual de este portentoso “capricho” y la flema del pintor, es posible que comenzara a concebirla y a pensarla años antes, tal vez tras su nombramiento como aposentador mayor de palacio en 1652. Algunos estudiosos se han referido al atributo que conllevaba ese oficio, la llave que abría las puertas que estaban vedadas a muchos de los criados de la Corte y que por ello según Pacheco era “cosa que desean muchos caballeros de hábito”⁷⁴, como la llave para interpretar el cuadro pues Velázquez la lleva al cinto. Según Brown no era “sólo la insignia de un alto cargo, sino también el símbolo de la especial relación existente entre el pintor y el rey”, una cuestión que había sido resaltada por todos los biógrafos de Velázquez como hemos ido viendo. Pero también hay que tener en cuenta el ambiente que se respiraba en la Corte entre 1652 y el año en que el cuadro se acabó y, por qué no también, el estado anímico del espectador único al que iba dirigida esa pintura y que no era otro que Felipe IV, porque creo que lo que subyace en *Las meninas* es lo mismo que generó algunos de los otros cuadros que Velázquez pintó durante los diez últimos años de su vida: la pulsión afectiva.

Entre 1648 y 1660 Felipe IV mantuvo una nutrida correspondencia con la IX condesa de Paredes de Nava, quien había sido aya de la infanta María Teresa hasta febrero de 1648, cuando ingresó en el convento de San José de Malagón⁷⁵. En esa correspondencia, movido por “la pasión de padre” como él mismo confiesa en una carta fechada de 1649, el rey muestra continuo afecto por su familia o, como la llama él, la “trinca”, es decir la reina Mariana, la infanta María Teresa y la infanta Margarita, quienes fueron para el monarca “el mayor alivio que tengo en medio de mis cuidados”, esto es la guerra con Flandes al exterior y, al interior, la guerra con Cataluña y la ausencia de heredero varón. Así se refleja en varias cartas de los años 1654 y 1655, cuando Velázquez estaría ya pintando *Las meninas*. Por ejemplo, en una de 14 de julio de 1654, el rey dice que “me alivia mucho los cuidados en que me hallo verme con tales ángeles, y el rato que estoy con ellos, no lo siento, aunque algunas veces me quitan buen pedazo de sueño y de reposo”; en otra de 29 de diciembre confiesa que “me hacen divertír de los cuidados en que me hallo”; y en una tercera de 2 de marzo de 1655, promete que “el verme con esta trinca es sólo lo que me alivia”.

Sin embargo, creo que, en particular, ese afecto paterno iba dirigido sobre todo a la infanta Margarita, a quien el rey se refiere como “chiquita”, “chiquilla” o “criatura” y la

⁷⁴ PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 209.

⁷⁵ PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín, *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1986. Las citas siguientes proceden de esta publicación.

califica de “alegrita”, “linda”, “donosísima” o “famosa” entendiendo por tal algo así como excelente, estupenda o maravillosa. También la llama “salandija” o “bufona”, pues no en vano entretenía al monarca “con sus monerías”. En efecto, la niña debía de ser bastante avispada porque incluso antes de saber hablar no había “cosa que no entienda ni a nadie que no conozca”, como dice el monarca en carta del 24 de septiembre de 1652 cuando Margarita tenía algo más de 14 meses, y por lo demás, era la más bonita entre las mujeres que conformaban la parentela de Felipe IV. En una carta del 15 de abril de 1658, el rey dice a la condesa de Paredes que “vuestra amita [María Teresa] está ya mujer muy mejorada, *pero* Margarita es famosa criatura”. Tengo para mí que en ese “pero” adversativo radica la diferencia, es decir, que la niña era la alegría del Alcázar y el consuelo del añoso, agobiado y melancólico Felipe IV, o, por decirlo de otro modo, la niña Margarita era el vórtice afectivo esencial de la Corte, cosa que Velázquez sabía tan bien que acabó convirtiéndola en el vórtice compositivo de su obra a través del color y de la luz, unidos en la magia del “aire ambiente”, y también de la perspectiva, pues como puede apreciarse aún en la parte superior del muro de la derecha, en principio Velázquez había trazado una línea de fuga más inclinada en la unión de techo y pared que no casualmente situaría el punto de fuga de la composición en el ojo izquierdo de la infanta. Si *Las meninas* podría haber constituido una ingeniosa llamada de atención de Velázquez al monarca, que no se dejaba retratar desde que lo hiciera en Fraga en 1644, para que le concediera de nuevo el privilegio de poder retratarlo y cumplir así con sus obligaciones como pintor del rey⁷⁶, ese reclamo pudo llegar a través del afecto: el que Felipe IV profesaba a la infanta Margarita y, a su vez, a Velázquez, cuyo “capricho” habría entendido el rey a la perfección.

Esto obligaría a revisar la cronología de otros retratos del rey (fig. 3) que, si la hipótesis que planteo es correcta, habría que datar en 1656 o poco después, año en que Velázquez acabó *Las meninas* según Palomino. Después de ver el cuadro, el monarca habría atendido la petición de Velázquez y, venciendo su temor a verse envejecido y sometándose a la flema del pintor, se dejó sacar el retrato que hoy se conserva en el Museo del Prado, del que derivarían el ejemplar de Londres y una veintena más. Así lo confirmarían las dos franjas lumínicas que pueden apreciarse a la derecha de la cabeza de Felipe IV que “recuerdan los balcones que modulan la pared derecha de la sala de *Las meninas*”⁷⁷, y el testimonio de Lázaro Díaz del Valle (fig. 4) al que antes me referí cuando cita un “retrato del rey Nuestro Señor que [Velázquez] acababa de hacer [...] que no le faltaba más que la voz, porque tenía mucha alma en carne viva”, entre otras cosas por que esa afirmación la hizo Lázaro en 1656.

Desde mi punto de vista, Palomino fue el promotor de la primera gran intelectualización de *Las meninas*, “capricho” con el que, para él, Velázquez demostró que podía hacer del retrato, género por excelencia del pintor de corte español, una pintura de historia, género por antonomasia del arte de la pintura, y de hecho es muy relevante que Palomino emplee los

⁷⁶ MARÍAS, Fernando, “El género de *Las meninas*: los servicios de la familia”, en MARÍAS, Fernando (ed.), *Otras meninas*, Madrid, Siruela, 1995, pp. 247-278.

⁷⁷ PORTÚS, Javier, “Felipe IV”, ficha catalográfica en PORTÚS, Javier (ed.), *Velázquez y la familia de Felipe IV*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, n.º 5, p. 102.

dos términos, “historiado” y “retratado”, en los párrafos en que describe la pintura. Después han llegado múltiples y muy brillantes interpretaciones del cuadro: podemos considerar *Las meninas* como una reflexión sobre el arte de la pintura, sobre el papel que Velázquez desempeñaba en la vida de la Corte o sobre su conciencia artística, o también sobre su peculiar concepción de la historia de la pintura, sobre su cercanía con Felipe IV, sobre los límites entre el retrato y la pintura de historia y así sucesivamente, pero no debe olvidarse el acicate afectivo que subyace en el cuadro que protagoniza la infanta Margarita, ese que une a la niña con Felipe IV y a este con Velázquez; el mismo, por cierto, que debe de ser poco serio, poco intelectual, para los historiadores del arte. De todos modos, tal y como lo he planteado el caso de *Las meninas* es un ejemplo más de cómo la séptima vida de Velázquez que hemos ido escribiendo después de Palomino depende de aquellas seis primeras de las que en las páginas anteriores he tratado y en particular de la que él publicó en 1724, aunque habitualmente haya parecido lo contrario.







... Generación... no faltaba mas al Reino.
Placer, y para tener mucha Alma en cinco años.
Cuando este Reino se fue en la Ciudad de Roma.
Reino son Anual al Santo Pontifex Innocencio 10.
cond de su reino pinto se aprueba. El Santo Rey. Si
aprovechase en Reino en el numero de los Santos
Pontifex de Roma. y para que los señores de Ancon
ni de otros señores de otros Reinos in orbe
y esto en cumplimiento de todo lo Puesto y Ardi-
torio de su tiempo. Mas este profuso año 1536.

Tambien con Tercos años de la Princesa. Los exorcismos del
Reino. Por muy grande Rey. D. Felipe 2.º y su hijo el
Rey Felipe 3.º. Joviano el Rey de Portugal. y
han tenido el tiempo de su Princesa. Año de Indulgencia
origini. El Reino de los Romanos Felipe han sido muy
reducido ala Princesa y han conocido a los gozados
como queda escrito. y se verificaron. El Rey D. Felipe
y sus sucesores. y se verificaron. El Reino de Princesa
por lo escrito. y se verificaron. El Reino de Princesa
el Reino. y se verificaron. El Reino de Princesa.
y se verificaron. El Reino de Princesa.

UN PROYECTO INÉDITO DE ISIDRO VELÁZQUEZ: NUEVO CEMENTERIO Y ERMITA DE LA SACRAMENTAL DE SAN ISIDRO

Carlos Saguar Quer, *Museo Lázaro Galdiano*
secretario.goya@museolazarogaldiano.es

Los últimos años de Isidro Velázquez como arquitecto mayor de Palacio se vieron ensombrecidos por una serie de inesperados reveses. En primer lugar, extraña que con ocasión de la Jura de la infanta María Isabel Luisa como Princesa de Asturias, celebrada en San Jerónimo el Real el 20 de junio de 1833, no se ocupara de proyectar y dirigir la ostentosa decoración goticista con que se revistió el templo, sino su teniente y discípulo Custodio Moreno¹, mucho menos proclive que él a las galas ojivales.

Ese mismo año, la reina María Cristina concedería a Velázquez una preciada distinción, la cruz de caballero de la Orden de Carlos III, pero dudo mucho que ello le compensara de quedar relegado en la realización del catafalco para las exequias de Fernando VII. En efecto, a pesar de que don Isidro se había ocupado, en función de su cargo y con gran éxito, de los cenotafios de María Isabel de Braganza (en Madrid y en Roma), de Carlos IV y María Luisa de Parma (adaptación del primero citado), y de María Josefa Amalia de Sajonia², en un gesto insólito la Regente prefirió esta vez entablar competencia entre Velázquez y Francisco Javier de Mariátegui, arquitecto mayor de la Villa, y a la vista de sus proyectos eligió el de este último³, lo que sin duda supuso un inaudito desaire al arquitecto regio.

¹ PANADERO PEROPADRE, Nieves: «La jura de Isabel II: un ensayo de transformación en la fisonomía urbana de Madrid», en BONET CORREA, Antonio (coord.), *Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispano*, vol. 2, Madrid, Universidad Complutense, 1985, pp. 1003-1005. Fue María Elena Gómez-Moreno quien, basándose en una monografía de Custodio Moreno hoy inencontrable, publicada en Madrid por Camilo Chousa López en 1923, atribuyó a este arquitecto el «arreglo interior» de la iglesia «ausente Isidoro González Velázquez» (nada dice del espectacular ornato gótico con el que se enmascaró la desangelada fachada). Véase TORMO, Elías, *Las iglesias del antiguo Madrid* (1927), Valencia, Instituto de España, reed. 1979, adición de M. E. Gómez-Moreno en p. 206. Pero Velázquez sí estaba en Madrid por esas fechas, aunque probablemente enfermo, lo que le llevaría –el 4 de julio de 1833, catorce días después de la ceremonia– a solicitar el permiso regio para restablecer su salud tomando baños en Mondragón. Véase MOLEÓN GAVILANES, Pedro, «Isidro Velázquez, metido en un rincón», en MOLEÓN GAVILANES, Pedro (ed.), *Isidro Velázquez (1765-1840), arquitecto del Madrid fernandino*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2009, p. 82.

² SAGUAR QUER, Carlos, «Máquinas de conmemorar», en MOLEÓN GAVILANES, Pedro (ed.), *Isidro Velázquez (1765-1840)...*, pp. 327-330, con bibliografía precedente.

³ PARDO CANALÍS, Enrique, «Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834», *Arte Español* (Madrid), (primer y segundo cuatrimestres de 1949), pp. 165-166 y 168, nota 21. MOLEÓN GAVILANES, Pedro, «Isidro Velázquez, metido en un rincón», p. 83.

De esta manera, el catafalco proyectado por Mariátegui protagonizó las honras fúnebres reales que se celebraron los días 9 y 10 de mayo de 1834 en la iglesia de San Isidro, por cuyo feliz desempeño recibió el nombramiento, si bien meramente honorífico, de arquitecto mayor de Su Majestad⁴. El triunfo de Mariátegui fue doble, pues no solo diseñó este catafalco –bien conocido gracias a la litografía de Pharamond Blanchard⁵– sino también el que erigió el Ayuntamiento madrileño en la iglesia de San Francisco el Grande los días 26 y 27 del mismo mes, obra notable que hasta la fecha ha pasado inexplicablemente desapercibida⁶.

Pero a don Isidro le quedaba por sufrir un trance aún más amargo: ver cómo su sucesor en el cargo de arquitecto mayor de Palacio, su buen amigo Custodio Moreno, derribaba, por orden de la Reina Gobernadora de 18 de mayo de 1836, lo poco que había llegado a levantarse de su ambicioso proyecto para la Plaza de Oriente, la obra que más fama podría haberle deparado, y enviaba a la quinta de Vista Alegre sus tristes despojos⁷, entre ellos seis columnas de linaje pompeyano⁸ que serían reutilizadas, muy probablemente por Juan Pedro Ayegui, en la construcción del pórtico del Palacio Nuevo de dicha posesión.

Al lado de este desastre –al que se sumaron las muertes de su hija Manuela, de su hermano Zacarías y de su nieto Joaquín en 1833, 1834 y 1836⁹–, los sarcásticos comentarios con

⁴ Hombre de convicciones liberales y filiación masónica, Mariátegui acumuló importantes distinciones durante la regencia de la Reina Gobernadora, convirtiéndose en «dictador de la arquitectura madrileña durante la minoría de Isabel II» (CONTRERAS, Juan de, marqués de Lozoya, *Historia del Arte Hispánico*, tomo V, Madrid, Salvat Editores, 1949, p. 187). La semblanza más completa del arquitecto navarro se encuentra en MOLEÓN GAVILANES, Pedro, «Francisco Javier de Mariátegui y Solá. Notas para su biografía», en VV. AA., *El Noviciado de la Universidad de Madrid 1836-1846*, Madrid, Consorcio Urbanístico de la Ciudad Universitaria de Madrid, 2009, pp. 81-91.

⁵ VEGA, Jesusa, *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990, pp. 251, 255-259.

⁶ Para esta ocasión, Mariátegui ideó un templete de planta cuadrada de orden dórico griego, con dieciséis columnas –distribuidas en sus cuatro frentes– y cuatro machones en los ángulos con hornacinas que acogían estatuas de la Religión, la Caridad, la Esperanza y la Fe, todo ello alzado sobre un basamento escalonado. Sobre dicho edículo se elevaba un ático octogonal dominado por una gran pirámide truncada con arcos de medio punto abiertos en sus frentes, hasta alcanzar una altura total próxima a los 21 metros. La parte de escultura –las citadas virtudes y el grupo que cobijaba el templete, una matrona sentada que representaba a la villa de Madrid en compañía de un niño afligido y de un medallón con la efigie del rey difunto– fue realizada por Diego Hermoso; los fingidos bajorrelieves que decoraban el frente principal y el opuesto fueron obra del pintor Francisco Martínez y el resto de la labor de pintura corrió a cargo de José García Pelayo. Una minuciosa descripción del monumento, que hemos procurado resumir en estas líneas, puede leerse en «Exequias reales celebradas en sufragio del alma del señor rey don Fernando VII (q. e. e. g.)», *Suplemento a la Gaceta de Madrid del 7 de junio de 1834*.

⁷ RODRÍGUEZ ROMERO, Eva Juana, *El jardín paisajista y las quintas de recreo de los Carabanchales: La Posesión de Vista Alegre*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2000, pp. 151 y 166.

⁸ MOLEÓN GAVILANES, Pedro, «Isidro Velázquez, metido en un rincón», pp. 37-38 y 85.

⁹ MOLEÓN GAVILANES, Pedro, «Isidro Velázquez, metido en un rincón», p. 82.

que Mesonero Romanos despachaba en 1840 las *folies* construidas en el Reservado del Retiro¹⁰ poco debieron afectarle. A fin de cuentas, en sus críticas quedaba a salvo el bonito Embarcadero y el propio don Isidro debía contar las demás fábricas de aquel «recinto de Armida» entre las muchas «chapucerías y bagatelas» en que habían tenido a bien emplearle los tres monarcas a los que sirvió¹¹.

Pero nuestro arquitecto no se dejaba abatir fácilmente. A partir de su jubilación, que llegó por R. O. de 8 de marzo de 1835, y como para resarcirse de tanta contrariedad, distraerá su ocio rememorando en nostálgicas aguadas los parajes contemplados en Italia en su juventud¹² [Ilustraciones 1 y 2] o inventando obras de arquitectura, trabajando cinco horas diarias «con la misma intensión¹³ en proyectos ideales, como cuando en otros tiempos aguardaban los prácticos sus trazas y monteas»¹⁴.

Entre estos «proyectos ideales» destaca el de un *Magnífico museo de gusto egipcia-no*¹⁵, de 1838, brillante culminación de su inveterada egiptofilia, sin más precedente que la

¹⁰ EL CURIOSO PARLANTE (MESONERO ROMANOS, Ramón), «Los jardines reservados del Buen Retiro», *Semanario Pintoresco Español* (Madrid), n.º 27 (1840), pp. 209-212. Véase al respecto ORTEGA VIDAL, Javier, y MARÍN PERELLÓN, Francisco José, «Al Este del Prado», en MOLEÓN GAVILANES, Pedro (ed.), *Isidro Velázquez (1765-1840)*..., p. 293.

¹¹ Así se expresa el propio Velázquez en la famosa, y amarga, misiva que escribió el 4 de mayo de 1836 a su querido discípulo Aníbal Álvarez, entonces en Roma. Véase MORENO VILLA, José, «Proyectos y obras de don Isidro Velázquez (1764-1840). II. Sus trabajos en El Pardo», *Arquitectura* (Madrid), 155 (1932), pp. 69-70. Sin duda, a don Isidro le habría gustado saber que, andando el tiempo, los dos jóvenes arquitectos involucrados en dicha carta –Domingo Gómez de la Fuente y Aníbal Álvarez Bouquel– llegarían a ocupar sucesivamente el cargo de Arquitecto Mayor de Palacio y Sitios Reales. Véase PANADERO PEROPADRE, Nieves, «Álvarez Bouquel, Aníbal» y «Gómez de la Fuente y Elizondo, José Domingo», en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, tomo III, pp. 552-554, y tomo XXIII, pp. 444-445.

¹² Dos de ellas, mencionadas en el inventario de bienes muebles del arquitecto (de 1831 y ss.) y hasta ahora inéditas, se encuentran en colección particular. Llevan las inscripciones siguientes: «Vista de la entrada del jardín de Borgesi en Roma pintada por el arquitecto mayor de S. M. Dn. Ysidro Velazquez» y «Vista del lago del jardín del príncipe Borgesi pintada por el arquitecto m[ay]or de S. M. D. Y. Velazquez». Agradezco a doña Bertha Núñez Vernis las reproducciones que presentamos. Otras dos hermosas aguadas, «Vista de las magníficas ruinas de la antigua ciudad de Pesto» y «Vista del pueblo de Pozzuoli», de 1837 y 1838, se conservan hoy en la Real Academia de San Fernando (véase MOLEÓN GAVILANES, Pedro, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Madrid, Abada Editores, 2003, pp. 322-323 y 374-375). En el citado inventario se registra asimismo una «Vista del Vesubio de Napoles tomada de día y pintada á la aguada pr. Velazquez á la edad de 72 a. en el de 1836», aún por localizar. Véase MOLEÓN GAVILANES, Pedro, y SAGUAR QUER, Carlos, «Apéndice documental», en MOLEÓN GAVILANES, Pedro (ed.), *Isidro Velázquez (1765-1840)*..., p. 554.

¹³ Es decir, intensidad.

¹⁴ «Galería de Ingenios Contemporáneos. Don Isidro Velázquez», *El Artista* (Madrid), t. 3.º (1836), p. 5.

¹⁵ En el inventario de los bienes del arquitecto se valora en 3.600 reales, mientras que su propio retrato, obra maestra de Vicente López, se tasaba en 3.000. Véase MOLEÓN GAVILANES, Pedro, y SAGUAR QUER, Carlos, «Apéndice documental», pp. 553 y 561.

Pinacoteca de estilo egipcio diseñada por Giuseppe Valadier en 1806¹⁶. Muy satisfecho de su creación, don Isidro se decidió a exponerlo en el Liceo Artístico y Literario de Madrid, acompañado de dos aguadas –vistas de Nápoles y de la Roma antigua–, mereciendo una reseña muy elogiosa del joven arqueólogo y anticuario Basilio Sebastián Castellanos de Losada¹⁷.

Si del proyecto de Museo Egipcio, perdido el original, afortunadamente nos ha llegado una excelente copia¹⁸, hasta ahora no ha habido tanta suerte con otros proyectos puramente especulativos de aquellos años, de cuya existencia tenemos noticia gracias al inventario de bienes muebles del arquitecto –un *Salón de Máscaras*, un *Teatro para Operas*, un *Templo dedicado a la Santísima Trinidad* y un *Panteón para una Familia Real*, estos dos últimos regalados por Velázquez a sus amigos Vicente López y Francisco Elías¹⁹–, pero no puede descartarse que algún día su paradero deje de ser desconocido.

Un proyecto para un *Magnífico cementerio con la nueva ermita de San Isidro del Campo*, principal objeto de este estudio, aparece registrado junto a los anteriores y valorado en 2.300 reales. Constaba de «planta general, tres fachadas, tres cortes y dos plantas de mayor escala (todos con marcos y cristal)», distribuidos en ocho diseños. El asiento aparece tachado porque, como indica una nota añadida al margen, en enero de 1841 los planos habían sido donados a la Archicofradía Sacramental de San Isidro y San Andrés por la viuda del arquitecto, doña María Teresa Díaz Jiménez²⁰.

Pero a diferencia de los otros proyectos tardíos de Velázquez, el del Cementerio dejó más rastros. De su recepción en la sede de la Sacramental (calle del Águila n.º 1) quedó

¹⁶ VALADIER, Giuseppe, *Progetti architettonici per ogni specie di fabbriche in stili ed usi diverse*, Roma, Vincenzo Feoli, 1807, lám. XXVIII.

¹⁷ CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián, «Exposición de objetos de arquitectura y escultura en el Liceo Artístico y Literario», *El Alba* (Madrid), 8 (20 de enero de 1839), p. 2. Un dibujo conservado en la Biblioteca Nacional (Dib/18/1/4490), representando alzado y planta de un mausoleo, está íntimamente relacionado con el proyecto de *Museo de gusto egipcio* y debió ser realizado por las mismas fechas. SAGUAR QUER, Carlos, «Mausoleo de gusto egipcio», en GARCÍA-TORAÑO, Isabel Clara (editora científica) y NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (asesor científico), *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional de España. Tomo III. Siglo XIX*, Barcelona, Fundación Arquia, y Madrid, BNE, 2018, vol. I, n.º cat. 491, pp. 472-474.

¹⁸ Identificada por Pedro Moleón entre los dibujos anónimos de la Biblioteca Nacional (DIB/15/86/20 y 15/86/21). Véase MOLEÓN GAVILANES, Pedro, «Proyecto de museo egipcio», en GARCÍA-TORAÑO, Isabel Clara (editora científica) y NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (asesor científico), *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional de España. Tomo III. Siglo XIX*, vol. I, n.º cat. 493-494, pp. 475-478.

¹⁹ Véase MOLEÓN GAVILANES, Pedro, y SAGUAR QUER, Carlos, «Apéndice documental», pp. 553 y 561.

²⁰ Véase SAGUAR QUER, Carlos, «El cementerio de la Sacramental de San Isidro. Un Elíseo romántico en Madrid», *Goya* (Madrid), 202 (1988), p. 224, y MOLEÓN GAVILANES, Pedro, y SAGUAR QUER, Carlos, «Apéndice documental», p. 561.

constancia en la documentación de su archivo²¹, así como de la solicitud de uno de los miembros más conspicuos de la Archicofradía, el financiero José Safont Lluch, de adquirir una parcela en la prevista ampliación del camposanto con idea de erigir un mausoleo para sus padres²². Safont empezaba su petición diciendo que, de acuerdo con la Junta General de 25 de febrero de 1837, se habían

[...] replanteado en el pavimento del centro del Cementerio cuatro trozos para jardines y en ellos cuatro círculos en sus centros para otros tantos mausoleos y otros cuatro para sepulcros con el objeto de hermosear el terreno, por no ser necesario para enterramientos, siguiendo en parte el proyecto de la planta, que está de manifiesto en la Sala de Cabildo, hecha por el dignísimo profesor Don Isidro Velázquez e imitando en parte los cementerios de los países extranjeros, que han extrañado algunos personajes carezca el nuestro de este adorno²³.

La Archicofradía accedió a la petición de Safont con ciertas condiciones y el empresario adelantó 20.000 reales para la construcción del nuevo recinto, si bien acabó desistiendo de erigir el mausoleo debido al precio, a su parecer excesivo, que la Sacramental pedía por el terreno. Con todo, interesa señalar que las palabras de Safont parecen indicar que los planos de don Isidro eran conocidos por la corporación cinco años antes de que su viuda los donara y que, *en parte*, se habían tenido en consideración para el *replanteamiento* del ensanche del cementerio.

Justo un siglo después, en 1940, el proyecto de Isidro Velázquez haría una sorprendente reaparición en las páginas de la revista *Vértice*, concretamente en el artículo en el que Luis Moya Blanco presentaba su célebre *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional*, un proyecto visionario fraguado en Madrid entre 1936 y 1937 en colaboración con el escultor Manuel Álvarez-Laviada y el capitán de Caballería Gonzalo Serrano Fernández de Villavicencio, vizconde de Uzqueta²⁴.

Según Moya, el elemento más destacado del *Sueño* –la gran pirámide que cobija el «Monumento de los mártires»– se incardina en una tradición que contaba en España con ilus-

²¹ Archivo de la Sacramental de San Isidro (ASSI). La Junta de Gobierno de 21 de febrero de 1841 da cuenta de que doña María Teresa Díaz, «viuda del Arqto. Mayor de SS. MM., don Isidro Velázquez, regala a la Sacramental ocho cuadros originales firmados por su esposo de dos proyectos inventados y trabajados por él de una ermita de S. Isidro Labrador y de un Cementerio en sus inmediaciones».

²² SAGUAR QUER, Carlos, «El cementerio de la Sacramental de San Isidro...», pp. 224 y 226.

²³ ASSI, Carpeta de expedientes instruidos para la construcción del 1º, 2º y 3º patios. La solicitud de Safont, en los primeros meses de 1841, alude al futuro patio tercero, en un momento en que el arquitecto Ramón Pardo llevaba a cabo la explanación para igualar el nivel del terreno con la cota de los patios de San Pedro y San Andrés, operación concluida en enero de 1842. La construcción del nuevo patio sería acometida, con proyecto de José Alejandro y Álvarez, a finales de ese mismo año y no se remataría hasta 1849. Véase SAGUAR QUER, Carlos, «El cementerio de la Sacramental de San Isidro...», p. 226.

²⁴ MOYA, Luis, LAVIADA, Manuel, y VIZCONDE DE UZQUETA, «Sueño arquitectónico para una exaltación nacional», *Vértice* (Madrid), 36 (1940), pp. 7-11.

tres precedentes, entre otros, las pirámides dibujadas por Goya²⁵ y la ideada por Velázquez como capilla del cementerio madrileño, modelo directo de la gran basílica piramidal con la que rendía homenaje a los caídos en la Guerra Civil. Como demuestran sus propias palabras, Moya conocía bien los planos del arquitecto fernandino:

[...] el proyecto que, más tarde, a los setenta y dos años [sic] de su edad, hizo para el cementerio de San Isidro: gran polígono regular, de anchos lados, forma el recinto; en medio una gran pirámide, conteniendo una Iglesia, con soluciones perfectas para iluminación, acceso, carácter, pero sin concordancia formal entre fuera y dentro: por fuera, pirámide, por dentro, Iglesia abovedada. Los medios técnicos no permitían otra cosa entonces²⁶.

Es posible que Moya alcanzase a ver el proyecto original de Velázquez, o también que dispusiera de un juego de fotografías, acaso las mismas que han sido recientemente localizadas en el domicilio de la Sacramental de San Isidro²⁷. Son solo cuatro, pero incluyen las trazas fundamentales del cementerio: planta general (con la nueva ermita y la puerta principal del camposanto acotando el eje Este-Oeste y dos accesos secundarios en el eje Norte-Sur; firmada en agosto de 1835), perspectiva del alzado general y sección longitudinal, fachada principal de la capilla sepulcral (firmada en 1836) y fachada principal de la nueva ermita del Santo (dibujada *de edad de 71 años*)²⁸. Gracias a estas fotografías podemos conocer al fin la cabal configuración del proyecto perdido, pieza de especial relevancia en el catálogo de su autor. [Ilustraciones 3, 4, 6 y 11]

Ahora sabemos que Isidro Velázquez ideó un recinto dodecagonal (con radio de unos 72 metros y lados de 38), una planta insólita en la experimentación proyectual de la

²⁵ SAMBRICIO, Carlos, «Dos dibujos de arquitectura de Francisco de Goya, pintor», en HUMANES BUS-TAMANTE, Alberto (*et al.*), *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, Madrid, C.O.A.M., 1986, pp. 76-80. SAGUAR QUER, Carlos, «De la Vallée des Rois à la “Valle de los Caídos”: pyramides, obélisques et hypogées dans l’architecture espagnole», en HUMBERT, Jean-Marcel (dir.), *L’égyptomanie à l’épreuve de l’archéologie*, Paris, Musée du Louvre, 1996, pp. 305-341. USON, Ricardo, «Goya, Pintor-Filósofo: Estética y Arquitectura», en VV. AA., *Goya, la Ilustración y la Arquitectura. El nacimiento del arte moderno*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1996, pp. 57-75. GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, «Influencia de la pirámide en la arquitectura española del primer tercio del XIX», en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, C.S.I.C., 2005, pp. 439-440.

²⁶ MOYA, Luis, LAVIADA, Manuel, y VIZCONDE DE UZQUETA, «Sueño arquitectónico...», p. 8.

²⁷ Quiero hacer constar mi agradecimiento a la Real Archicofradía Sacramental de San Pedro, San Andrés y San Isidro por haber puesto a mi disposición dichas fotografías, descubiertas recientemente durante unas obras de reforma de la sede de la corporación. Las fotografías fueron tomadas en fecha imprecisa (¿hacia 1930?), seguramente con el ánimo de conservar la imagen del proyecto original, pues ya entonces algunos de los planos se encontraban muy deteriorados por el polvo acumulado y la humedad, presentando incluso algún desgarro. Vaya también mi agradecimiento a mi buen amigo el fotógrafo Ladislao Echaui por la «restauración» digital de los planos más dañados.

²⁸ Según la descripción del mentado inventario, faltarían dos plantas de mayor escala (seguramente de la ermita y de la capilla) y dos secciones (probablemente de los ejes principales del recinto).

tipología²⁹ –normalmente resuelta con polígonos más sencillos, a veces combinados con exedras³⁰– que le permitía evocar la prestigiosa figura circular –frecuente en proyectos franceses e italianos³¹, imagen platónica de perfección con la ventaja higiénica de carecer de ángulos muertos donde pudiera estancarse el aire– al tiempo que facilitaba la disposición de once galerías perimetrales para columbarios de tres andanas, con capacidad para 1.158 nichos (considerados entonces enterramiento de distinción) y 386 sepulturas de suelo [Ilustración 3].

En estas galerías, Velázquez rehúye las columnatas –de rigor en los proyectos cementeriales de las academias de toda Europa– prefiriendo articularlas con arcos escarzanos sobre pilares³², solución más económica que formalmente repite, a mayor escala, el contorno de los nichos [Ilustración 4]. Dichas galerías, de escasa altura (2,78 metros hasta la cornisa) y pesado aspecto, se prolongan en los ejes principales del camposanto hasta intestar con el gran zócalo que sirve de basamento a la capilla sepulcral en forma de pirámide, centro de la composición, solo accesible a través de una escalera interior desde la galería que comunica con la nueva ermita del Santo.

El recinto queda dividido, pues, en cuatro patios ajardinados comunicados entre sí, pero se imposibilitan las perspectivas frontales de la capilla y se complica extrañamente

²⁹ SAGUAR QUER, Carlos, «La aparición de una nueva tipología arquitectónica: el Cementerio», en *El arte en tiempos de Carlos III*, IV Jornadas de Arte, C.S.I.C., Madrid, Editorial Alpuerto, 1989, pp. 207-217.

³⁰ GONZÁLEZ DÍAZ, Alicia, «El cementerio español en los siglos XVIII y XIX», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 171 (1970), pp. 289-320. SAGUAR QUER, Carlos, «Ciudades de la memoria. Proyectos de arquitectura funeraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia* (Madrid), 81 (1995), pp. 451-476.

³¹ En Francia, Neufforge, Capron, Fontaine, Ledoux, Giraud o Molinos eligieron para sus proyectos de cementerios la planta circular. En Italia, Pistocchi, Trezza y Strabucchi hicieron lo propio (véase ETLIN, Richard A., *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, MIT Press, 1984 y BERTOLACCINI, Laura, *Città e Cimiteri: dall'eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Roma, Edizioni Kappa, 2004). En el ámbito español es menos frecuente, la emplean Silvestre Pérez (ca. 1795, BNE, DIB/14/27/3) y Jorge Durán (1796, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ARABASF, A-4857-4860). También, el autor del Cementerio General de San Fernando de Dilao, más conocido como Cementerio de Paco, en Manila, convertido actualmente en parque público. Este interesantísimo ejemplar viene atribuyéndose al ingeniero militar Ildelfonso de Aragón, por el hecho de firmar en 1823 un plano conservado en el Archivo General de Indias (MP-Filipinas, 135) titulado «Plano, perfil y elevación del Campo Santo de Manila construido en el Pueblo de Paco. Año de 1818» (véase, por ejemplo, MANCINI, JoAnne Marie, *Art and War in the Pacific World*, Oakland, University of California Press, 2018, p. 106, fig. 51). Pero no hay más que ver la capilla –de planta elíptica con fachada coronada por un frontón partido extemporáneamente barroco y un uso muy poco ortodoxo del orden corintio– para dar mayor credibilidad a otros testimonios que asignan la autoría del proyecto al maestro de obras Nicolás Ruiz en el año 1807. Aprobado su diseño el 6 de mayo de 1814, se empezó a enterrar en él en 1820, antes de su total conclusión, siendo inaugurado oficialmente en 1822. Su construcción fue supervisada por un cierto don José Coll. Véase <<http://historicalpaco.blogspot.com.es/2015/08/paco-park-cemetery.html>> y <<https://withonespast.wordpress.com/2009/01/05/paco-cemetery/>> [consultadas el 29 de marzo de 2018].

³² En realidad, estos arcos escarzanos son solo aparentes, pues el sistema constructivo, de ladrillo seguramente, sería adintelado.

la comunicación entre esta y el acceso principal del cementerio –abierto al Oeste, a espaldas de la ciudad– que se resuelve con un sencillo dístico *in antis* de orden dórico griego –el antitriviano «orden de Pesto», tan del gusto de Velázquez–, considerado entonces, por su aspecto severo y grave, impregnado de primigenia robustez, como el más adecuado para las construcciones funerarias [ver Ilustración 10].

Nada de esto ocurre en un proyecto de configuración parecida, pero de funcionalidad e intención muy distintas: el *Champ du Repos* para París ideado en 1798 por Pierre Giraud, arquitecto del Palacio de Justicia y de las Prisiones del Departamento del Sena³³ [Ilustración 5]. Este cementerio revolucionario presenta una planta configurada por una galería anular porticada de 65 metros de radio, dos ejes acotados por pabellones de acceso en los cuatro puntos cardinales y cuatro sectores ajardinados, sin que falte una pirámide en el centro alzada sobre un zócalo. Pero el «monumento sepulcral» de Giraud no precisaba columbarios ni sepulturas y su pirámide, con el vértice horadado por una chimenea humeante, albergaba un horno y cuatro calderas donde los cadáveres –transformados en vidrio fosfórico por los prodigios de la química– servirían para modelar bonitos medallones con la efigie de los finados. Incluso las columnas de la galería perimetral y los monumentos que deberían adornarla, podrían fabricarse con el material obtenido de los esqueletos no reclamados por sus deudos o provenientes de los viejos cementerios abandonados³⁴. En definitiva, una arquitectura visionaria basada en una geometría perfecta, ideal, traslúcida, donde la inhumación y los efluvios miasmáticos quedaban excluidos mediante el reciclado de los restos mortuorios.

Isidro Velázquez se mueve en un terreno bastante más pragmático. Buscaba proporcionar a la Sacramental el mayor número posible de sepulturas protegidas de la intemperie y las cuatro galerías radiales procuraban doscientas tumbas de pavimento adicionales, lo que venía a favorecer las pretensiones económicas de la Archicofradía. Por otra parte, la división del terreno en cuatro sectores enmarcados con pórticos, aun impidiendo la percepción integral del conjunto, se ajustaba más al patrón estructural y a las dimensiones habituales en los camposantos construidos hasta entonces en Madrid, todos ellos deudores del modelo claustral implantado por su maestro Villanueva en el Cementerio General del Norte³⁵.

Núcleo y protagonista del proyecto, la «capilla sepulcral en forma de pirámide» [Ilustración 6] constituye el postrero acercamiento de don Isidro a un motivo reiteradamente

³³ GIRAUD, Pierre, *Les tombeaux, ou, Essai sur les sépultures. Ouvrage dans lequel l'Auteur rappelle les Coutumes des Anciens Peuples; cite sommairement celles observées par les Modernes; donne les procédés pour dissoudre les chairs, calciner les ossements humains, les convertir en une substance indestructible, et en composer le médaillon de chaque individu* (incluye los planos del proyecto grabados por Etienne Voysard), Paris, Jacquin, 2.^a ed., 1801. Véase <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503899t>> y ETLIN, Richard A., *The Architecture of Death...*, pp. 255-257.

³⁴ GIRAUD, Pierre, *Les tombeaux...*, pp. 17-23.

³⁵ SAGUAR QUER, Carlos, «La última obra de Juan de Villanueva: el Cementerio General del Norte de Madrid», *Goya* (Madrid), 196 (1987), pp. 213-221, y MOLEÓN GAVILANES, Pedro, *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*, Madrid, C.O.A.M., 1988, pp. 200-209.

presente en su mesa de dibujo, muy ligado a la cultura arquitectónica que asimiló durante su pensionado romano en contacto con el círculo de Charles H. Tatham, Joseph M. Gandy y Mario Asprucci.

Es evidente que el tema de la pirámide ejerció en el arquitecto madrileño una especial fascinación. Ningún otro en la España de su tiempo insistió tanto en él. Que sepamos, lo empleó por primera vez en el año 1821, concretamente en el segundo de los dos proyectos que presentó al concurso para el Monumento al Dos de Mayo, que ha llegado hasta nosotros en una esmerada copia realizada en julio de 1823 por su sobrino y discípulo Vicente Velázquez³⁶. Sus esbeltas proporciones –15 metros de lado por 19 de altura– revelan su inspiración en la Pirámide Cestia, modelo bien accesible que subyace en numerosos proyectos académicos desde el siglo XVIII. Otro tanto ocurre en una versión más ostentosa –y al fin desechada– que trazó para el mismo certamen, en la que el sólido perfecto, escoltado por cuatro obeliscos, quedaba desnaturalizado con la incorporación de una fachada pretendidamente egíptizante y tres «ábsides» prismáticos³⁷.

Quince años después, al diseñar la capilla del cementerio de la Sacramental de San Isidro, Velázquez mantiene la proporción del famoso monumento romano, aumenta las dimensiones –ahora de unos 17,5 metros de lado por 21,5 de alto– y recupera el alzado de un proyecto de *Mauseolo ó Capilla Sepulcral de un Cementerio*³⁸ que conocemos también por una copia de su sobrino fechada el 12 de julio de 1823 [Ilustración 7], seguramente relacionada con dos registros del citado inventario: «30. Una vista de Iglesia en figura de piramide, para colocarse en el centro de un Cementerio» y «31. Otro monumento compañero al anterior, para el mismo efecto de colocarse en un Cementerio Semicircular»³⁹.

Efectivamente, aunque en este diseño la pirámide muestra unas proporciones más achatadas –con igual medida para el lado y el alto, unos 26 metros⁴⁰–, el resto es casi idéntico. En ambos casos, la entrada presenta una interesante particularidad: en vez de configurarse con el habitual pórtico adosado, se recorta en el talud del frente evocando la forma trapezoidal de un pilono egipcio, tal y como había hecho Brongniart hacia 1780 en la pirámide «arrui-

³⁶ Museo Lázaro Galdiano, n.º inv. 8993. Véase SAGUAR QUER, Carlos, «La egiptomanía en la España de Goya», *Goya* (Madrid), 252 (1996), pp. 379-380, y SAGUAR QUER, Carlos, «Máquinas de conmemorar», pp. 323-324. Sobre el arquitecto Vicente Velázquez, véase MOLEÓN GAVILANES, Pedro, «Galería biográfica en torno a Isidro Velázquez», en MOLEÓN GAVILANES, Pedro (ed.), *Isidro Velázquez (1765-1840)...*, pp. 120-121.

³⁷ Se conserva un alzado del frente principal y otro lateral, casi acabados, pero sin escala ni leyendas. Museo Lázaro Galdiano, n.º inv. 8995 y 8994. Véase SAGUAR QUER, Carlos, «La egiptomanía en la España de Goya», p. 380, y SAGUAR QUER, Carlos, «Máquinas de conmemorar», pp. 324-326.

³⁸ Museo Lázaro Galdiano, n.º inv. 8983. Véase SAGUAR QUER, Carlos, «La egiptomanía en la España de Goya», pp. 380-381, y SAGUAR QUER, Carlos, «Máquinas de conmemorar», pp. 335 y 338.

³⁹ Véase MOLEÓN GAVILANES, Pedro, y SAGUAR QUER, Carlos, «Apéndice documental», p. 553.

⁴⁰ Es la misma proporción que presenta la pirámide que remata el proyecto de mausoleo –Dib/18/1/4490– de la Biblioteca Nacional citado en la nota 17.

nada» del Elíseo de Maupertuis. Superada la escalinata de acceso, más prolongada en el dibujo de 1823, se alza el pórtico, resuelto con un severo dístico dórico. Sobre el correspondiente arquitrabe, un friso con metopas decoradas con calaveras y tibias cruzadas subraya el fúnebre destino del edificio, mientras en el ático que remata el entablamento una cruz flanqueada por dos angelotes nos advierte de su condición de templo cristiano.

El interior acoge un espacio de planta cuadrada definido por dísticos dóricos que enmarcan «tres altares para celebrar misas» y techado con una bóveda vaída, horadada para facilitar la iluminación a través de los vanos semicirculares abiertos cerca de la cima de la pirámide. Cuatro estancias circulares, ciegas, se emplazan en los ángulos; dos de ellas podrían servir como sacristías y las otras dos, conectadas con el vestíbulo, ejercerían funciones que la leyenda explicativa de la planta general del camposanto no especifica.

El «zocalón» sobre el que asienta la capilla conforma una amplia meseta cuadrada –de 35,5 metros de lado y 4,5 de altura– con la que se consigue que la pirámide descuelle en todo su esplendor volumétrico por encima de las tapias del cementerio, ofreciendo de paso una despejada atalaya con vistas panorámicas de los jardines y de las lejanas galerías perimetrales. En los ángulos de este imponente basamento, enmarcando la capilla, Velázquez ubica cuatro monumentos –prácticamente idénticos al obelisco de la plaza de la Lealtad, caballo de batalla de nuestro arquitecto– en una solemne composición que ya había tanteado en uno de los diseños relacionados con el concurso de 1821⁴¹ y que no deja de recordar un proyecto de *Plaza con capilla sepulcral* diseñado por Nicolas-Henri Jardin en 1747⁴². Los frentes del gran zócalo se animan con arcosolios cobijando sarcófagos clásicos y su masa se vacía con dos «bóvedas interiores con urnas sepulcrales en nichos repartidas por las paredes», seguramente destinadas a sepulturas privilegiadas de miembros ilustres de la Sacramental y al parecer accesibles desde las cuatro galerías radiales.

Semejante despliegue monumental –inasequible para las exiguas finanzas de la Archicofradía– solo encuentra paralelo en proyectos académicos como el *Cementerio con panteón para señores títulos* (1808) de Leonardo Clemente, el *Panteón para literatos, artistas y científicos eminentes* (1824) de Carlos de Vargas Machuca, el *Cementerio general para la ciudad de Barcelona* (1832) de Ramón Moler o la *Iglesia sepulcral* (1834) de José Massanés, por citar aquellos en los que la pirámide desempeña un papel estelar⁴³. Los seis camposantos existentes en Madrid mediada la tercera década del siglo –los cementerios generales del Norte y del Sur, los de las sacramentales de San Nicolás, San Sebastián, San Luis, y el mismo de San Isidro– mostraban un aspecto primordialmente atento a la mera funcionalidad, árido y mezquino, sórdido incluso si pensamos en las hediondas fosas comunes de los dos primeros, los únicos administrados por la Iglesia. En todos ellos parecía haberse tenido muy en cuenta

⁴¹ Véase nota 37.

⁴² Véase ETLIN, Richard A., *The Architecture of Death*, pp. 63-64.

⁴³ Véase SAGUAR QUER, Carlos, «Ciudades de la memoria», pp. 454-463, y SAGUAR QUER, Carlos, «La egiptomanía en la España de Goya», pp. 374-375. También, GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, «Influencia de la pirámide en la arquitectura española del primer tercio del XIX», pp. 440-444.

la opinión de Benito Bails, quien censuraba la plantación de árboles en los cementerios por crear –de acuerdo con eminentes médicos franceses como Maret, Navier y Vicq d’Azyr– que sus ramas estorbaban la libre circulación del aire e impedían la disolución de los miasmas⁴⁴.

En una época con ideales y sensibilidad muy diferentes, la modestia de aquellos fúnebres recintos y su uniforme y prosaico sistema de enterramiento –vistos como un logro por la mentalidad ilustrada– empezaban a percibirse con disgusto por la aristocracia y la pujante burguesía, frustradas por la imposibilidad de ostentar su prestigio social mediante la erección de ricos y variados monumentos en un escenario románticamente embellecido por el arte y la naturaleza, tal y como sucedía en el admirado cementerio parisino del Père-Lachaise⁴⁵. En 1831, Mesonero Romanos lamentaba que el camposanto más notable de la capital, el General del Norte, dotado por Villanueva de una hermosa capilla, careciera sin embargo «del ornato en árboles y plantas, sepulcros e inscripciones elegantes que en otros países hacen embellecer hasta la misma imagen de la muerte»⁴⁶. Otro tanto, como vimos antes, pensaba José Safont.

Muy sintomático de este cambio de planteamiento en la concepción de los recintos funerarios es un brillante proyecto realizado en 1830, como «primer ensayo de invención en Arquitectura», por un estudiante de diecinueve años, Francisco Enríquez Ferrer (Granada, 1811 - Lérida, 1870), que andando el tiempo llegaría a ser uno de los arquitectos más destacados del reinado isabelino. El cementerio ideado por el jovencísimo Enríquez⁴⁷ reúne todos los elementos que Mesonero y Safont echaban de menos en los camposantos madrileños,

⁴⁴ BAILS, Benito, *De la Arquitectura Civil*, (2.ª ed. 1796), Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983, tomo segundo, p. 837.

⁴⁵ SAGUAR QUER, Carlos, «Un Père Lachaise para Madrid. El debate sobre los cementerios en el siglo XIX», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), 1998, pp. 59-87.

⁴⁶ MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1831, p. 174, y SAGUAR QUER, Carlos, *Mesonero Romanos y el otro Madrid: los cementerios*, Madrid, Imprenta Municipal, 2004.

⁴⁷ Se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, signaturas A-4780-4781-4782. Véase GONZÁLEZ DÍAZ, Alicia, «El cementerio español en los siglos XVIII y XIX», *Archivo Español de Arte*, (Madrid), 171 (1970), pp. 302-304, y SAGUAR QUER, Carlos, «Ciudades de la memoria», pp. 468-469. El proyecto de Enríquez debió gestarse al calor de una R.O. de 8 de agosto de 1830 en la que se decidía la construcción de un cementerio para Granada. Con él Enríquez obtendría el primer premio, *ex aequo* con Salvador Amador, en el concurso convocado en noviembre de 1833 por la Real Sociedad Económica de Amigos del País granadina, dentro del apartado de Arquitectura, cuyo tema obligado era el diseño de un cementerio. Véase RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, *La restauración monumental de la Alhambra: de Real Sitio a monumento nacional (1827-1927)*, Granada, Universidad de Granada, 1998, p. 45. Años más tarde, en 1845, volvió a presentarlo en la Real Academia madrileña para revalidar su título de arquitecto obtenido en Valencia en 1838, especificando *ahora* en la documentación adjunta que se trataba de un «cementerio grandioso» para Granada, seguramente porque fuera también el mismo que presentase en 1842 cuando recibiera el encargo del jefe político de la provincia de realizar un proyecto de cementerio para su ciudad natal. Véase ARABASF, Leg. 1-44-4, y CÁMARA, Eugenio de la, *Resumen de las actas y tareas de la Academia Nacional de Nobles Artes de San Fernando durante el año académico de 1870 a 1871*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1871, p. 9.

incluyendo un erudito repertorio de monumentos funerarios –cuatro pirámides destinadas a hombres célebres, cuatro obeliscos para perpetuar la memoria de los grandes del país en los diferentes estados, ocho sepulcros concedidos por el gobierno a hombres de mérito, mausoleos en forma de «tesoros» griegos, temples circulares, cipos, estelas, urnas– simétricamente dispuestos en un vasto recinto de planta cuadrada circuido por galerías porticadas de orden dórico griego con columbarios. Árboles de diversas especies –de hoja caduca o perenne– sobresalen por encima de las tapias en dos de las secciones del camposanto, pero se trata tan solo de un «espejismo» decorativo, ya que la planta general y el corte que muestra el alzado de la capilla solo atienden a la disposición de las tumbas, eludiendo por completo la distribución de las plantaciones.

En cambio, el proyecto de Isidro Velázquez concede a la vegetación, en fechas llamativamente tempranas, una insólita y real importancia, hasta el punto de constituir un auténtico jardín funerario. Su trazado ocupa la mayor parte del recinto y se regulariza geométricamente, en torno a la pirámide, con cuatro grandes cuadros que dan lugar a dieciséis parterres, comunicados por dos paseos concéntricos cortados por cuatro calles diagonales con otras tantas glorietas punteadas con destacados hitos monumentales.

En los referidos parterres se emplazan veinticuatro sepulcros privilegiados y en las glorietas «cuatro grandes mausoleos para colocar personajes de primera clase», todos ellos insertos en un fúnebre *arboretum* poblado de «árboles lúgubres, como cipreses, sauces de Babilonia, plátanos de Lombardía y otros arbustos, y flores correspondientes para hermosear el cementerio, y evitar los malos olores». Este afán por salvaguardar la pureza del aire⁴⁸ se reafirma con los «puntos en que pueden colocarse grandes flameros para cera y perfumes el día de las Ánimas», que don Isidro sitúa sobre el zócalo en que se alza la capilla, alineados con los obeliscos que la escoltan.

Los cuatro mausoleos de las glorietas circulares suponen asimismo una importante novedad en el desabrido panorama cementerial de la época e introducen un tipo de construcción que venía desarrollándose en Francia desde la segunda década del siglo. El propio Velázquez ya la había ensayado en 1819, al proyectar el monumento funerario del capitán general Claude-Anne de Saint-Simon, marqués de San Simón, Grande de España de primera clase, erigido en un departamento privado anejo al Cementerio General del Norte⁴⁹, que nada tenía que envidiar a los que empezaban a poblar el Elíseo parisiense [Ilustración 8].

Aparte del panteón del militar francés, solo tenemos noticia de otro ejemplar proyectado en tan tempranas fechas: el del rico comerciante Frutos de Álvaro Benito⁵⁰, diseñado

⁴⁸ Véase ETLIN, Richard A., «L'air dans l'urbanisme des Lumières», *Dix-huitième siècle* (Paris), 9 (1977), pp. 122-134.

⁴⁹ Tras la demolición del cementerio, el panteón del marqués de San Simón fue desmontado y reconstruido en el de Nuestra Señora de la Almudena, donde aún puede contemplarse. Véase SAGUAR QUER, Carlos, «Máquinas de conmemorar», pp. 330-333.

⁵⁰ Biblioteca Nacional de España, Dib/14/27/43.

por Silvestre Pérez hacia 1820, que no sabemos si llegó a construirse ni para dónde se destinaba. Los primeros mausoleos de los camposantos madrileños –el de la familia del industrial y banquero Antonio Jordá Santandreu, en el patio de San Andrés de la Sacramental de San Isidro, y el del banquero Joaquín Fagoaga Laurencena, en la Sacramental de San Sebastián, hace mucho desaparecidos– se construyeron ya en los años cuarenta. Pascual Madoz, consciente de la novedad que suponían, les prestó particular atención en su *Diccionario*, describiéndolos minuciosamente y concediéndoles el privilegio de la ilustración, incluyendo entre ellos el monumento funerario de Agustín Argüelles, proyectado por Antonio Zabaleta en 1847 con destino a la Sacramental de San Nicolás, que nunca se llevó a cabo⁵¹.

Todas estas construcciones seguían un lenguaje clasicista, por lo que resulta muy significativo que, en 1835, Isidro Velázquez propusiera dos modelos diferentes para los cuatro mausoleos que preveía en su proyecto, uno «de gusto griego» y otro «de gusto gótico», iguales dos a dos.

El mausoleo de gusto griego [Ilustración 9] presenta una conformación turriforme distribuida en tres cuerpos: el primero, un basamento de sección octogonal, aligera su robusta masa con hornacinas en sus frentes, que acogen vasos cinerarios; sobre este se alza un cuerpo cilíndrico decorado con relieves y recuadros resaltados, rematándose el conjunto con un monóptero de orden dórico griego que alberga una estatua del difunto con indumentaria clásica. En realidad, más que en monumentos griegos, esta estructura está directamente inspirada por el mausoleo de los Julios de la antigua Glanum, en Saint-Rémy-de-Provence, que Velázquez tuvo ocasión de estudiar en 1796, al regreso de su pensionado romano, pues sabemos que se demoró en Nîmes, donde midió y dibujó la *Maison Carrée* y los baños de Diana, y que se desvió para contemplar el *Pont du Gard* y «un magnífico mausoleo, todo de arquitectura greco-romana, de lo cual tomó diseños exactos»⁵². Dos años antes, durante su provechosa estancia napolitana, debió hacer lo propio con otro famoso mausoleo romano próximo a Caserta, conocido como *La Conocchia*, y ecos de ambos resuenan no solo en este tardío diseño de «mausoleo de gusto griego» sino también en trazas anteriores, como el último de sus proyectos para el concurso del Monumento al Dos de Mayo o el de «iglesia sepulcral para un cementerio», conservados en el Museo Lázaro Galdiano⁵³, sin olvidar las glorietas de embocadura de la frustrada Plaza de Oriente.

⁵¹ Véase MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-histórico-estadístico de España y sus provincias de Ultramar*, Madrid, Imprenta del Diccionario Geográfico, 1847, tomo X, 1847, pp. 932-935. Aunque, según Madoz, el monumento a Argüelles empezó a construirse, las obras no siguieron adelante y el insigne orador y político acabó sepultado, junto a Calatrava y Mendizábal, en el «Monumento de la Libertad», proyectado por Federico Aparici en 1854 e inaugurado tres años después. Sobre el proyecto de Zabaleta –claramente inspirado en el del general Foy del Père-Lachaise, obra de Vaudoyer–, véase GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, *Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de Arquitectura en Roma (siglos XVIII y XIX)*, Guadalajara, Ediciones Bornova, 2011, pp. 158-159.

⁵² «Galería de Ingenios Contemporáneos. Don Isidro Velázquez», p. 3.

⁵³ N.º inv. 8990/8991/8993 y 8989. Véase SAGUAR QUER, Carlos, «Máquinas de conmemorar», pp. 323 y 327, ilustraciones en pp. 325 y 328.

Por su parte, el ejemplar de gusto gótico [Ilustración 10] se inserta plenamente en el denominado Estilo Trovador, por entonces en boga⁵⁴. Esta moda, infiltrada desde la literatura⁵⁵ en los campos más diversos –arquitectura efímera y de jardín, mobiliario, orfebrería, etc.–, ya había producido obras tan notables como el tabernáculo en bronce dorado de la Sacristía del Monasterio de El Escorial, diseñado por Vicente López en 1829-1830⁵⁶, o el catafalco para las honras fúnebres de Fernando VII (1834) en la iglesia de los Jerónimos, inventado por Valentín Carderera⁵⁷.

Superados los setenta, Velázquez se muestra atraído por esta corriente de claro aliento romántico. Al respecto, conviene recordar que, no obstante su formación clásica, ya desde su juvenil estancia en Mallorca se manifestó muy sensible a la arquitectura gótica⁵⁸; que había empleado con gusto arcos apuntados, sobre todo en sus construcciones de talante más pintoresco, como el Embarcadero Real del Estanque Grande y el mirador que coronaba la Montaña Rusa del Retiro⁵⁹, el quiosco chino y el cenador de la montaña artificial del Jardín del Príncipe en Aranjuez⁶⁰; y que probablemente, hacia 1832, había participado en el diseño del mobiliario goticista de la Sala de Audiencias del palacio del monasterio escurialense y de algunas estancias del madrileño palacio de San Juan⁶¹.

Al idear su modelo de mausoleo gótico, don Isidro parece haber tenido en mente obras de tipo ciborio, como las tumbas reales del monasterio de Santes Creus, las escalígeras de Verona o el baldaquino de Arnolfo di Cambio en la basílica romana de San Pablo Extramuros. Así, pergeñó una ligera y evocadora estructura de espíritu afín a la tumba de Abelardo y Eloísa, obra de Alexandre Lenoir que desde 1817 constituía una de las máximas atracciones

⁵⁴ Véase PANADERO PEROPADRE, Nieves, *Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo XIX (1780-1868)*, Madrid, Universidad Complutense, 1992, pp. 742-759.

⁵⁵ Refiriéndose a las decoraciones efímeras erigidas en Madrid para solemnizar la Jura de la futura Isabel II, un anónimo comentarista escribió: «Por lo general vemos dominar en todos estos adornos el gusto romántico y gótico, lo que prueba lo familiarizados que están los que costean estas obras con las hermosas producciones de Walter Scott, Michaud, Vandervelde y demás escritores modernos», *El Correo* (Madrid), 17 de junio de 1833, n.º 772, p. 8.

⁵⁶ DÍEZ, José Luis, *Vicente López (1772-1850)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, vol. II, p. 387.

⁵⁷ PARDO CANALÍS, Enrique, «Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834», pp. 166-167.

⁵⁸ Véase NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura española 1808-1914, Summa Artis* vol. XXXV, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 101.

⁵⁹ Véase ORTEGA VIDAL, Javier, y MARÍN PERELLÓN, Francisco José, «Al Este del Prado», pp. 260-262 y 285-288.

⁶⁰ Véase PANADERO PEROPADRE, Nieves, y SAGUAR QUER, Carlos, «Isidro Velázquez y los chimescos de Aranjuez», *Goya* (Madrid), 222 (1991), pp. 339-346. También, SANCHO, José Luis, «Sitios Reales. Arquitectura y decoración interior», en MOLEÓN GAVILANES, Pedro (ed.), *Isidro Velázquez (1765-1840)...*, pp. 346-347.

⁶¹ LÓPEZ DE ESPINOSA, Lola, «El conjunto neogótico de San Lorenzo y los artesanos que lo realizaron», *Reales Sitios* (Madrid), 191 (2012), p. 56, y ORTEGA VIDAL, Javier, y MARÍN PERELLÓN, Francisco José, «Al Este del Prado», p. 276, n. 117.

del Père-Lachaise, junto al panteón del banquero Greffulhe, diseñado por Alexandre-Théodore Brongniart hacia 1810.

Mas no podemos concluir este análisis del proyecto de Isidro Velázquez sin referirnos a uno de sus elementos fundamentales, la nueva ermita del santo patrono de Madrid (y del propio arquitecto), que dispone como mascarón de proa en el eje Este-Oeste del cementerio, en línea con la capilla piramidal y la entrada principal del camposanto [Ilustración 11].

En su larga trayectoria profesional, don Isidro apenas tuvo ocasión de proyectar grandes templos, tan solo la capilla del Canal Real de Manzanares (1818-1819), la iglesia del Real Sitio de La Isabela (1826) y la Capilla del Cristo del Convento de Capuchinos de El Pardo (1832), todas ellas de planta centralizada –circular u octogonal–. En esta oportunidad, Velázquez recurrió a un esquema de rotonda (de 16 metros de diámetro, algo menor que la de La Isabela) con tres altares en los ejes flanqueados por columnas, alzada sobre una grada, techada con bóveda vaída cubierta de paños e iluminada con vanos de arco escarzano. La planta circular, casi exenta aunque comunicada con las dependencias para el capellán y los empleados del cementerio, se subraya con un peristilo concéntrico –a tono con el dístico del primer cuerpo de la fachada–, versión magnificada de la Quinta Real del Canal de Manzanares. Tal despliegue columnario –de un dórico sin estrías ni basas, como extraído del foro de Pompeya– supone un cambio de registro respecto al resto del proyecto y ofrece una faz más apropiada para la festiva romería del Santo, cuya efigie se recorta en una gran espadaña flanqueada por torres con campanas. Dicho remate parece querer recuperar el que lucía la fachada de la ermita –perpetuado en pintura por Goya– desde la reedificación acometida por el marqués de Valero hasta 1824 en que fue sustituido por un frontón⁶².

Aunque Velázquez titulaba la planta general de su diseño «Proyecto de un cementerio con su capilla sepulcral y nueva ermita de S. Isidro *para poderse construir en el mismo local que ocupa el del día*», es evidente que la empresa era completamente irrealizable y no solo por los cortos alcances económicos de la Archicofradía. En realidad, y a pesar de tan voluntarioso rótulo, don Isidro debía ser muy consciente de que su proyecto era un mero sueño arquitectónico y que desde un principio estaba destinado a no pasar del papel. El camposanto de la Sacramental constaba entonces de dos modestos patios diseñados por José Llorente⁶³, el de San Pedro, construido entre 1811 y 1822, y el de San Andrés, iniciado en 1832 y aún por

⁶² Véase LÓPEZ GONZÁLEZ, Ángel Luis, y SANCHO RODA, José, *La Ermita de San Isidro. Su historia, arquitectura e importancia social*, Madrid, Drake, 2011, pp. 120 y 265. El cambio muy probablemente se debiera a José Llorente, por entonces arquitecto de la Sacramental.

⁶³ En el Archivo de la Sacramental se conservan tres planos originales de Llorente, de ca. 1830-1834, que muestran el pequeño patio inicial dedicado a San Pedro y el aumento previsto de un segundo patio de mayor extensión que recibiría el nombre de San Andrés. Se reproducen en LÓPEZ GONZÁLEZ, Ángel Luis, y SANCHO RODA, José, *La Ermita de San Isidro*, pp. 305, 306 y 307. José Llorente (1782-1834) alternó su labor como arquitecto de la Sacramental de San Isidro con otras ocupaciones: en 1816 proyectó la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de la localidad toledana de Manzaneque, aún en pie, y en 1820-1821 construyó el patio de San Sebastián del camposanto madrileño homónimo. Véase SAGUAR QUER, Carlos, «Un cementerio decimonónico desaparecido: la Sacramental de San Sebastián», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIII (1993), pp. 437-445.

concluir en 1835, cuando Velázquez ideaba su cementerio⁶⁴. El proyecto del recién jubilado arquitecto mayor de Palacio contemplaba propuestas impensables: arrasar los patios existentes, que la congregación había logrado levantar a duras penas; el derribo de la ermita, de tan antigua historia y arraigada devoción popular; así como ingentes obras de desmonte en los cerros contiguos. Tampoco parece haber tenido en cuenta la presencia, en el costado norte del templo, de la fuente milagrosa del Santo Labrador, elemento esencial al que, extrañamente, ni siquiera alude en sus planos.

A su muerte en 1840, Isidro Velázquez recibiría sepultura en uno de los panteones de familia de la galería sur del patio de San Andrés, que él había previsto demoler [Ilustración 12]. Pero su magno proyecto de cementerio iba a dejar una insospechada estela de influencia. Así, cuando en 1842 el joven arquitecto José Alejandro y Álvarez⁶⁵ se hizo cargo de la ampliación que la Archicofradía venía acariciando desde 1837, proyectó un tercer patio adosado a los dos primeros, doblando la extensión del camposanto en un momento en que empezaba a consolidarse como «panteón de la aristocracia de sangre y de dinero»⁶⁶. La arquitectura de este nuevo recinto, puesto bajo la advocación de San Isidro, mostraba un aspecto más distinguido que los rústicos patios de Llorente e incluía dos elegantes galerías abovedadas con rotondas precedidas por pórticos tetrástilos de un dórico «pompeyano» deudor del empleado por don Isidro en la fachada de la ermita. Desde el punto de vista tipológico, José Alejandro seguía manteniendo el concepto tradicional de claustro funerario, pero la articulación de sus cuatro pandas con arcos escarzanos sobre machones estaba calcada sobre la falsilla de Velázquez⁶⁷.

⁶⁴ La bendición del nuevo recinto y de su capilla tuvo lugar el domingo 23 de noviembre de 1834, y estuvo a cargo del fiscal de la Visita Eclesiástica, don Rafael Alonso de Tejada. Los trabajos de las galerías, donde aún faltaba mucho por hacer, no se rematarían hasta diciembre de 1838, bajo la dirección técnica del arquitecto Ramón Pardo, apoderado de la Sacramental, que además hermoseó el terreno con dieciocho cipreses. Véase *Libro de Acuerdos de la Real Archicofradía (sic) Sacramental de San Pedro el Real y San Andrés de esta Corte que dio principio en 1.º de Mayo de 1833*, ASSI, Junta particular de Gobierno de 18 de noviembre de 1834, y SAGUAR QUER, Carlos, *Arquitectura funeraria madrileña del siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 100-106.

⁶⁵ Véase SAGUAR QUER, Carlos, «Alejandro y Álvarez de Sorribas, José», *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, vol. II, 2009, pp. 552-554. José Alejandro (Madrid, 1813-1850) era hijo de Cipriano Alejandro, tesorero de la Sacramental, y hermano de Ildelfonso Alejandro, secretario de la misma. En 1834, entró a formar parte de la Archicofradía como Mayordomo de Dios en la clase de sirviente.

⁶⁶ WAMBA, «Revista de cementerios», *La Ilustración* (Madrid), 45, 8 de noviembre de 1851, p. 354. En 1848 figuran como protectores y miembros de la Sacramental la Reina Gobernadora y su esposo el duque de Riánsares, el arzobispo de Toledo, el patriarca de las Indias, los duques del Infantado, Medinaceli, Alba, Híjar, Frías, Feria, Sesa, Abrantes, Ahumada, los marqueses de Astorga, Miraflores, Casa Riera, entre otros muchos. Véase ÁLEJANDRO Y ÁLVAREZ, Ildelfonso, *Lista general de los Sres. Individuos y Mayordomos de Concepción de la Real Archicofradía Sacramental de San Pedro y San Andrés existentes en 31 de diciembre de 1848, y de los que han fallecido en el referido año*, Madrid, [1849].

⁶⁷ Hasta que tuvimos conocimiento de los planos de Isidro Velázquez, la utilización de arcos escarzanos sobre gruesos pilares parecía un elemento característico de los patios cementeriales proyectados por José Alejandro. De hecho, ya los había empleado en la Sacramental de San Nicolás y en su malogrado proyecto para la Sacramental de Santa María, ambos diseñados en 1839, con solo 26 años. Véase SAGUAR

Y no solo eso, el proyecto del arquitecto regio –brillantemente asimilado por Juan Bautista Peyronnet en su prueba de pensado de 1837⁶⁸– anuncia el cambio que se producirá en el planteamiento de nuestros cementerios en torno a mediados de siglo, orientado a proporcionar al visitante reflexivo un romántico escenario donde poder saborear los tiernos placeres de la melancolía, y en el que el jardín, en alianza con la arquitectura y la escultura, cobra una inusitada importancia. Pensamos en el nuevo cementerio de la Sacramental de San Luis trazado en 1843 por Narciso Pascual y Colomer⁶⁹, en el proyecto de Wenceslao Gaviña para la Sacramental de San Justo (1846)⁷⁰, en la ampliación del Cementerio del Este de Barcelona por Juan Nolla Cortés (1849-1852)⁷¹, en el proyecto no realizado de Balbino Marrón para el cementerio sevillano de San Fernando (1851)⁷² o en el del patio de la Purísima Concepción de la propia Sacramental de San Isidro (1852), magna creación del citado Francisco Enríquez Ferrer⁷³, que sin duda conoció *de visu* el proyecto de Velázquez. El mismo Enríquez haría realidad también otra de sus propuestas al proyectar en 1856, por encargo de doña María del

QUER, Carlos, «El cementerio de la Sacramental de San Nicolás», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), 1994, pp. 143-166, y SAGUAR QUER, Carlos, «Arquitectura y escultura en el cementerio de la Sacramental de Santa María», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), 1997, pp. 101-118. Es evidente que José Alejandro conocía los planos de Velázquez antes de que fueran expuestos en la sede de la Sacramental en 1841. Su madre, Manuela Álvarez de Sorribas, era hermana de Manuel Álvarez de Sorribas, teniente de Isidro Velázquez desde 1833, cuando sustituyó en el cargo a Custodio Moreno, en cuyo estudio se formó José Alejandro durante seis años, antes de obtener el título de maestro arquitecto por la Real Academia de San Fernando en abril de 1838.

⁶⁸ Para la obtención de su título de arquitecto, Peyronnet presentó en la Academia un proyecto de «Cementerio general para una población como de 100.000 almas, con templo para funerales y panteón y pabellón de habitación para capellán y dependientes» de planta semicircular. Se conserva en la Real Academia de San Fernando, signaturas A-4792/4793/4794. ARABASF, Comisión de Arquitectura, Libro de Actas, año 1837, fol. 155r. Véase SAGUAR QUER, Carlos, «Ciudades de la memoria», pp. 469-471. La planta semicircular es muy infrecuente en los proyectos cimiteriales. Significativamente, como ya vimos, en el asiento 31 del inventario de bienes de Velázquez se alude a un cementerio semicircular.

⁶⁹ Véase SAGUAR QUER, Carlos, «Una gran obra olvidada de Narciso Pascual y Colomer: el cementerio de la Sacramental de San Luis», *Academia* (Madrid), 68 (1989), pp. 317-338. En 1849, José María de Eguren podía decir: «Por su excelente disposición, por su regularidad, por su hermoso jardín y por su estension, aventaja á todos los cementerios de Madrid el de San Luis (...). Sin abandonar la forma de andanas de nichos, de la que por ahora, al menos, es imposible prescindir, se ha planteado el sistema de monumentos aislados en el vasto jardín que ocupa el centro del inmenso cementerio...». EGUREN, José María de, «Cementerios», *La Ilustración* (Madrid), 35 (3 de noviembre de 1849), p. 285.

⁷⁰ SAGUAR QUER, Carlos, «El cementerio de la Sacramental de San Justo: su historia y arquitectura», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), 2002, pp. 103-129.

⁷¹ PUJOL i FORN, Jordi y NADAL i PLA, Margarida, *El Cementerio del Poblenou*, Barcelona, Serveis Funeraris, 2000, pp. 54-57.

⁷² RODRÍGUEZ BARBERÁN, Javier, «El plano del cementerio de San Fernando, obra de Balbino Marrón y Ranero», *Archivo Hispalense* (Sevilla), 221 (1989), pp. 165-183.

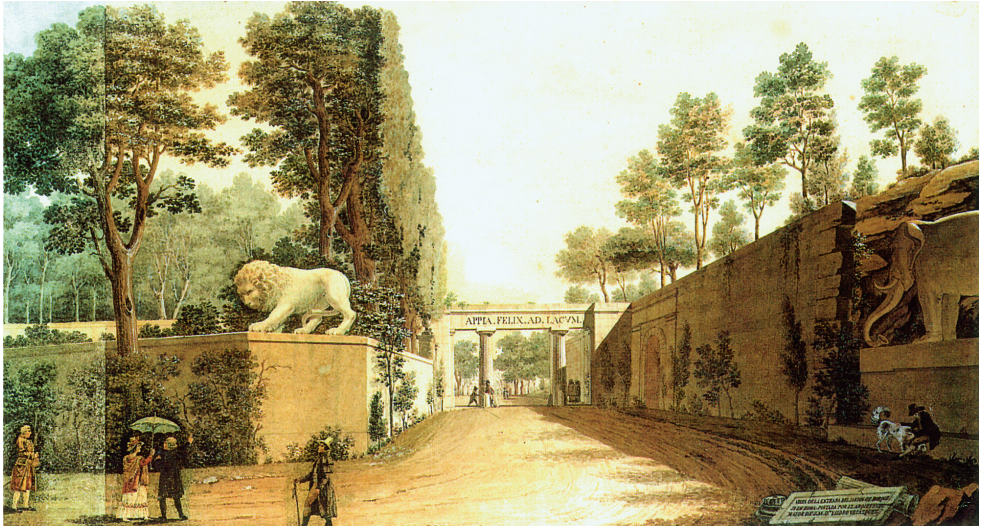
⁷³ Véase SAGUAR QUER, Carlos, «La Casa de los Muertos: el Cementerio en la España del siglo XIX», en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (ed.), *Memoria de Granada. Estudios en torno al Cementerio*, Granada, Emuceca, 2006, pp. 301-306.

Carmen Polo de la Barrera, viuda de don Joaquín Aguado⁷⁴, el primer panteón-capilla que se erigió en el gran cementerio madrileño, un espléndido ejemplar neobizantino con vidrieras pintadas en París por Eugène Oudinot sobre cartones de Paul-Césaire Gariot.

Por último, saltando un siglo en el tiempo, el sueño arquitectónico de Isidro Velázquez proyectaría su sombra en el *Sueño arquitectónico* de Luis Moya⁷⁵, cuya basílica piramidal –de parecidas proporciones y alzada también sobre un potente zócalo, sus vanos semicirculares, el empleo de un dórico esencial– refleja claramente la seducción que ejercieron en él los planos del arquitecto fernandino, capaces de inspirar una alternativa a la modernidad internacional, un clasicismo contemporáneo.

⁷⁴ Dicho panteón fue construido en el patio de San Isidro entre 1856 y 1859; en la actualidad es propiedad de la familia Álvarez Mon. Don Joaquín Aguado y García fue gentilhombre de cámara de S. M. y vocal de la junta del Banco Agrícola Peninsular. Su esquila se publicó en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, 4 de junio de 1856, p. 2. Véase SAGUAR QUER, Carlos, *Arquitectura funeraria madrileña del siglo XIX*, pp. 402-404.

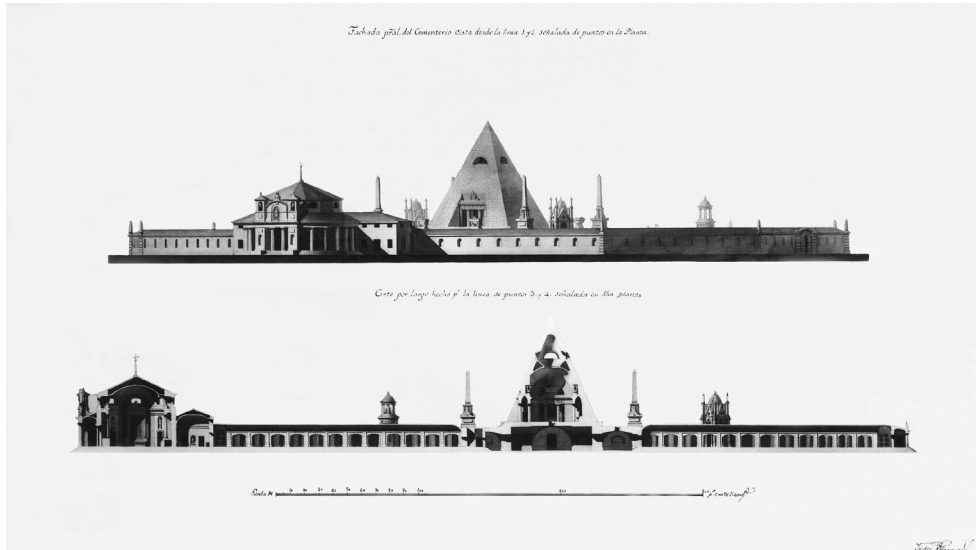
⁷⁵ Sobre el *Sueño* de Moya, véase CAPITEL, Antón, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Madrid, COAM, 1982, pp. 57-78.



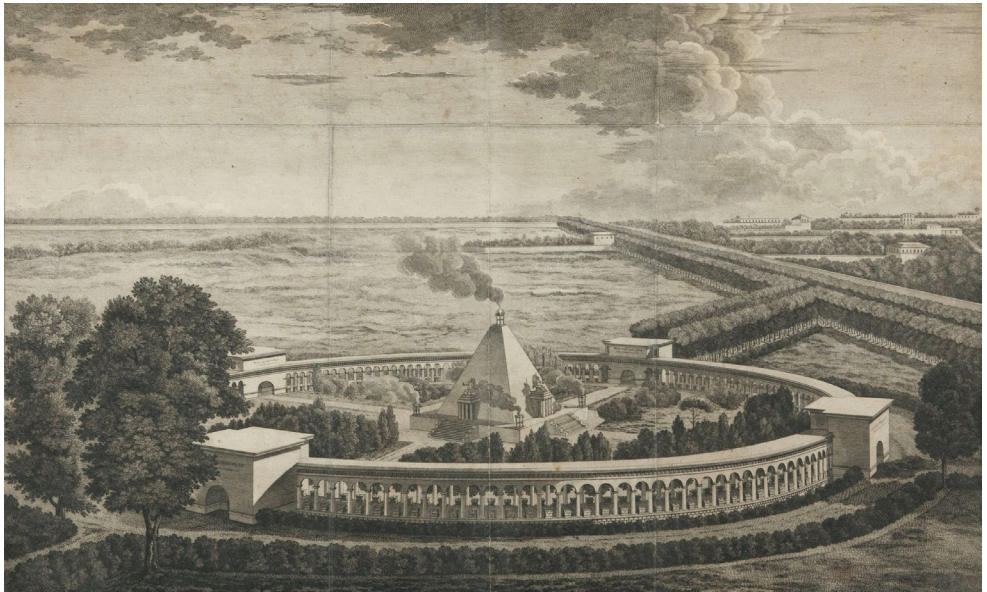
1. Isidro Velázquez: *Vista de la entrada del jardín de Borghese en Roma*, ca. 1836-1838. Colección particular.



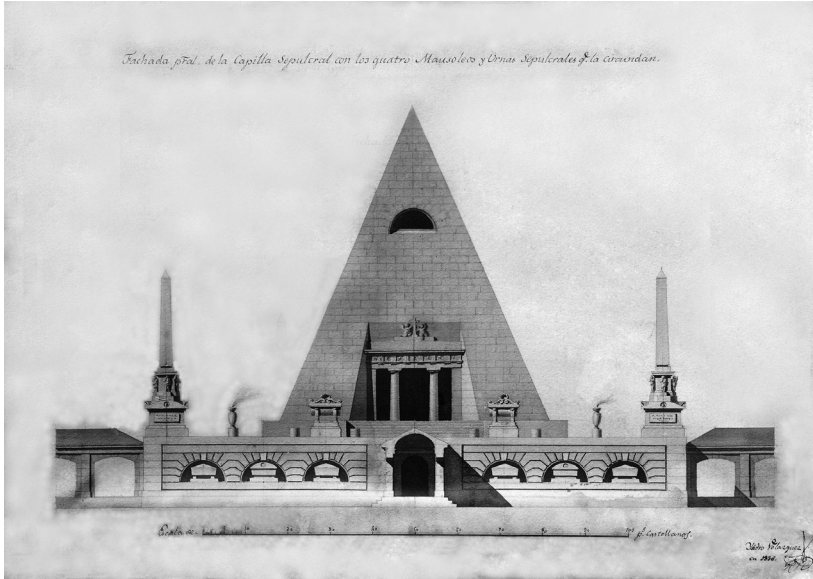
2. Isidro Velázquez: *Vista del lago del jardín del príncipe Borghese*, ca. 1836-1838. Colección particular.



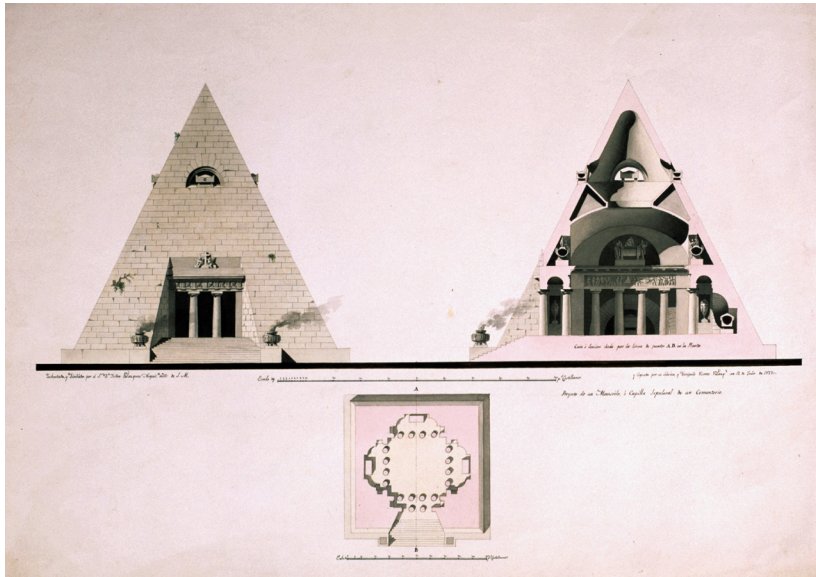
4. Isidro Velázquez: *Vista de la fachada principal y sección longitudinal del nuevo cementerio*, 1835 o 1836. Fotografía antigua. Archivo de la Real Archicofradía Sacramental de San Pedro, San Andrés y San Isidro, Madrid.



5. Pierre Giraud: *Proyecto de Monumento Sepulchral para el Departamento del Sena*, 1798. En P. Giraud, *Les tombeaux, ou, Essai sur les sépultures*, Paris, Jacquin, 2.^a ed., 1801.



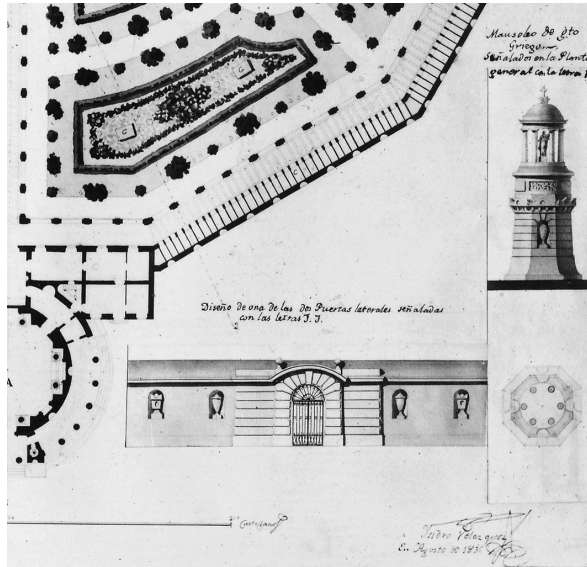
6. Isidro Velázquez: *Fachada principal de la capilla sepulcral del nuevo cementerio*, 1836. Fotografía antigua. Archivo de la Real Archicofradía Sacramental de San Pedro, San Andrés y San Isidro, Madrid.



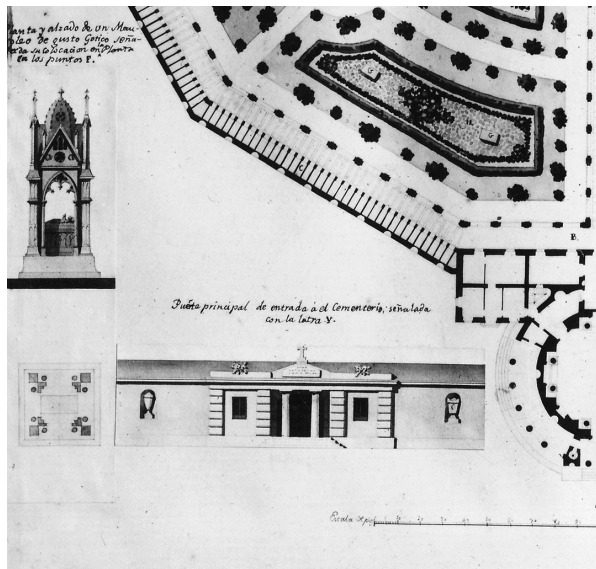
7. Isidro Velázquez: *Proyecto de mausoleo o capilla sepulcral de un cementerio*, copia de Vicente Velázquez, 1823. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



8. Isidro Velázquez: *Monumento funerario del capitán general Claude-Anne de Saint-Simon, marqués de San Simón*, 1819. Cementerio de Nuestra Señora de la Almudena, Madrid.



9. Isidro Velázquez: Mausoleo de gusto griego y acceso lateral del cementerio, detalle de la planta general del proyecto para la Sacramental de San Isidro.



10. Isidro Velázquez: Mausoleo de gusto gótico y acceso principal del cementerio, detalle de la planta general del proyecto para la Sacramental de San Isidro.

RELIQUIAS Y RELICARIOS DE SAN JUAN NEPOMUCENO: UN CULTO PROCEDENTE DE CENTROEUROPA

Raquel Sigüenza Martín, *Universidad Complutense de Madrid*

raquelsiguenza@msn.com

Según se recoge en las Constituciones de la congregación que, dedicada a san Juan Nepomuceno, estuvo localizada en el madrileño convento de la Trinidad¹, el 22 de marzo de 1735, a las seis de la mañana, la esposa de don José del Campo y Carranza, embarazada de ocho meses, doña Josefa de Monesterio, sufrió un ataque de epilepsia (alferecía según el texto) que tuvo como consecuencia la muerte del hijo que estaba esperando. Así lo confirmaron los médicos y el cirujano –los mismos que atendían a la reina en sus partos– que la reconocieron tras el episodio, quienes coincidieron en afirmar que la propia mujer estaba a punto de fallecer también sin que nada se pudiera hacer para evitarlo.

Aquella misma tarde se acercó un sacerdote a la casa del matrimonio con una reliquia de san Juan Nepomuceno que aplicó sobre la cabeza de la afectada, diciendo la antifona y oración del santo. En aquel instante, el ataque cesó y ella pudo dar a luz al niño todavía vivo, con tiempo para bautizarle. Por su lado, la madre no murió sino que mejoró y tan agradecida quedó al santo, que no quiso devolver la reliquia hasta que no logró una estampa tocada a la misma.

Esta anécdota nos acerca a la reliquia o, en su ausencia, a algún elemento que hubiera entrado en contacto con la misma, como ese objeto apreciado por todos los estratos de la sociedad católica, que buscan en ella la concesión de un favor por parte del santo a quien perteneció.

Reliquias y santos

Ya se ha apuntado en diversas ocasiones que la religiosidad popular católica y, por tanto, también la hispana, se ha inspirado para muchos de sus asuntos, destacando entre ellos la figura de los santos y sus reliquias, en creencias anteriores².

¹ *Constituciones de la Congregación que en el convento de la Santísima Trinidad, redempcion de cautivos de esta Corte de Madrid se ha erigido a honor ... San Juan Nepomuceno*, Madrid, Antonio Marín, 1766 (reimpresión), pp. 32-35.

² MALDONADO, Luis, *Introducción a la religiosidad popular*, Santander, Sal Terrae, 1985, p. 62; USANÁRIZ GARAYOA, Jesús María, “Los estudios sobre religiosidad popular en la España Moderna en los últimos veinticinco años”, *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* (Donostia), 18 (1999), pp. 17-43.

Aunque parte del santoral recoge las vicisitudes de figuras históricas, no se puede negar que existe otra parte, igualmente importante, que plasma las vidas y peripecias de personajes imaginarios, fruto en ocasiones de la transposición de ciertos protagonistas de las creencias paganas –santa Bárbara, encerrada en una torre como lo estuvo Dánae, o san Jorge en plena lucha contra un dragón, al igual que había hecho Perseo para liberar a Andrómeda–.

Así, es clara la relación entre los santos y los héroes de la antigüedad grecolatina; en ambos casos son personajes más accesibles que la propia divinidad, de ahí que su papel como intercesores ante la misma se pueda considerar casi como una conclusión lógica. Muchos de los cultos tributados a los héroes ofrecían aspectos que se repetirían en los ofrendados a los santos, llegando incluso a utilizarse los mismos escenarios para ambos. En este contexto, se entiende perfectamente la continuidad entre los *heroa*, templete levantados sobre las tumbas de los héroes, y los *martyria*, capillas en torno al sepulcro de los mártires. Además, otro rasgo compartido, es que tanto los héroes de la Antigüedad como los mártires cristianos, se manifestaban en el lugar de su sepultura.

Sin embargo, la relación héroe-santo es especialmente intensa en lo relativo a las reliquias. La religión pagana consideraba la posesión de los restos mortales de sus héroes como único medio de obtener su ayuda, lo que llevaba incluso al desmembramiento del personaje en cuestión. No hace falta señalar el paralelismo existente, en este aspecto, con el cristianismo, aunque para un mejor entendimiento del culto y de la importancia que las reliquias han tenido para los cristianos, hay que recurrir a las leyes de la magia, según las cuales, cada una de las partes de un ser mantiene su esencia. Esta fuerza milagrosa no solo permanece en el cuerpo ya muerto, sino que se puede transmitir, por simple contacto, a cualquier objeto, gracias al razonamiento de que lo semejante produce lo semejante³.

La circulación de las reliquias fue intensa durante la Edad Media y se convirtió en uno de los aspectos más criticados por la Reforma, cuyos protagonistas hicieron mofa de la cantidad de restos que, según se decía, procedían de un mismo cuerpo santo, dando lugar a la aparición de santos con varias cabezas, o de reliquias como el santo prepucio o las gotas de la leche de María.

El Concilio de Trento supuso el nacimiento de una época en la que la afición por estos restos santos llegó a su máxima expresión. Así, el decreto promulgado en la sesión XXV de los días 3 y 4 de diciembre de 1563, a favor de la veneración de las reliquias y de las imágenes de los santos, hizo que se reactivara el interés, originando un nuevo impulso, acogido con especial intensidad en nuestro país. Son numerosos los testimonios que dan fe de cómo se acaparaban y usaban para múltiples finalidades: desde la condesa de Aulnoy quien, a finales

³ PEDREGAL RODRÍGUEZ, M^a Amparo, “El culto a los mártires: una herencia de la advocación mágica de los héroes”, *Héroes, semidioses y daimones*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, pp. 345- 359. Sobre el desarrollo del culto a las reliquias: IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús, “El arte al servicio del culto de las reliquias. Relicarios renacentistas y barrocos en Aragón”, *Memoria Ecclesiae* (Oviedo), 35 (2011), pp. 97-138 y BOUZA ÁLVAREZ, José Luis, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*, Madrid, C.S.I.C., 1990, pp. 23-46 y 343-354.

del siglo XVII, comentaba que muchos particulares tenían más medallas y relicarios de los que se podían encontrar en algunas iglesias, hasta los comentarios de Richard Ford a principios de la década de 1830 sobre la arraigada y extendida costumbre española de utilizar las reliquias con gran devoción⁴.

El setecientos, no obstante, con su afán ilustrado por el análisis científico de la realidad, tuvo su reflejo en una mayor rigurosidad de las prácticas religiosas, y parece que desemboca en un cambio en el tipo de culto hacia las reliquias. Si bien no desaparecen, se inicia un proceso de depuración, con la aparición de las auténticas, que permiten asegurar la autenticidad de los restos conservados, y las visitas pastorales que exigían ver dichas auténticas antes de consentir la exposición y culto públicos de las reliquias. En relación con este impulso renovador, tanto Antonio Peñafiel como Domingo L. González Lopo, en sus respectivos estudios, observan una disminución de la acumulación de reliquias con respecto a los dos siglos precedentes⁵.

Juan Nepomuceno: el santo que vino de Centroeuropa

En este ambiente de renovación y lucha contra las costumbres supersticiosas que en cierto modo colonizaban las expresiones de religiosidad popular, llega a nuestro país el culto al sacerdote checo san Juan Nepomuceno, martirizado a finales del siglo XIV y cuya veneración en su tierra natal se remonta casi al momento de su muerte, en 1393. Cuando el siglo XVI tocaba a su fin, ya se habían popularizado las peregrinaciones a su tumba en la catedral de San Vito de Praga, y su culto obtuvo un importante impulso con la victoria católica en la batalla de la Montaña Blanca que tuvo lugar en 1620. En ese sentido, según Olivier Chaline, las representaciones de san Juan Nepomuceno invadieron el paisaje urbano praguense durante los siglos XVII y XVIII -con anterioridad a su canonización- hasta el punto de denominar a este hecho “nepomucenización” de Praga, afirmando que ninguna otra capital de la Europa moderna conoció un fenómeno parecido⁶.

⁴ Este decreto fue publicado en *Canones et Decreta Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentini*, Roma, 1564, pp. CCI a CCIII (*sic*), citado en: HEREDIA MORENO, María del Carmen, “Arte, Contrarreforma y devoción: el culto a las reliquias en Alcalá de Henares y sus repercusiones artísticas”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2001*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, pp. 77-95. Las menciones a la condesa de Aulnoy y Richard Ford en: GONZÁLEZ LOPO, Domingo Luis, “El papel de las reliquias en las prácticas religiosas de los siglos XVII y XVIII”, en ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos y CREMADES GRINÁN, M^a del Carmen (eds.), *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen. Actas de la II Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna, Moratalla*, vol. 2, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 247-260.

⁵ PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio, *Mentalidad y religiosidad popular murciana en la primera mitad del siglo XVIII*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, p. 102. GONZÁLEZ LOPO, Domingo Luis, “El papel de las reliquias...”, pp. 247-260.

⁶ CHALINE, Olivier, “La canonization de Jean Népomucène et le paysage urbain à Prague au XVIII^e siècle”, *Fastes et cérémonies. L'expression de la vie religieuse, XVI^e-XX^e siècles*, Pesac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, pp. 35-46.

En tierras hispanas, aunque es posible que su conocimiento se remonte, quizá, al siglo XVI⁷, las primeras noticias documentadas que hasta el momento se pueden precisar son las referidas a 1712. El 24 de mayo de ese año, y el siguiente, se celebraron sendas fiestas en honor al mártir, con su correspondiente sermón, en la iglesia de los trinitarios descalzos de Barcelona, Nuestra Señora de la Buena Nueva, el primero relacionado con la familia imperial de Carlos VI y el segundo con los “oficiales alemanes” residentes en la Ciudad Condal⁸. Llama la atención, en todo caso, que semejantes celebraciones fueran dedicadas a un personaje que hasta 1721 no fue beatificado, para alcanzar la canonización bajo el pontificado de Benedicto XIII, el 19 de marzo de 1729.

A pesar de este culto de inicios tempranos y de la celebridad que alcanzaría durante todo el siglo XVIII en España, especialmente en zonas como Madrid, Andalucía o Extremadura, donde proliferaron las capillas, imágenes y reliquias, su figura se fue desdibujando en el ámbito de la piedad popular hasta convertirse en un santo escasamente conocido por la población en la actualidad, salvo en círculos estrechamente unidos a él, como La Zubia, en Granada, donde mantiene su patronazgo, existe una asociación con el nombre del santo y se sigue celebrando su festividad cada 16 de mayo, en la que su imagen sale en procesión junto con la de la Virgen del Rosario, o en Sarratella (Castellón), donde anualmente el lunes de Pascua se cantan *Els gojos de sant Joan Nepomucé* al final de la misa celebrada en la ermita del santo⁹.

Lo cierto es que la documentación conservada sobre la vida de Juan Nepomuceno o Jan Nepomucký, en checo, es escasa y está plagada de noticias confusas; sin embargo, todo apunta a que debió de nacer en Nepomuk entre 1340 y 1350; llegó a estar a la cabeza de la oficina episcopal en 1373, antes de ser ordenado sacerdote, y estudió leyes en las universidades de Praga y Padua, donde alcanzó el grado de doctor en Derecho Canónico. Tras ocupar diversos cargos eclesiásticos en Praga, en 1389 su carrera llegaba a lo más alto al ser nombrado vicario general del arzobispo del lugar, Jan de Jenstein (1348-1400).

Las luchas de poder entre este prelado y el monarca de Bohemia, Wenceslao IV (1361-1419), fueron constantes hasta que, en un ambiente de extrema crispación política, Jenstein ratificó el nombramiento de un nuevo abad para la abadía de Kladruby antes de que

⁷ Se trata de meras hipótesis, desarrolladas en: SIGÜENZA MARTÍN, Raquel, “La iconografía de san Juan Nepomuceno y su repercusión en España”, *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 42 (2012), pp. 261-330.

⁸ VIÑALS DE LA TORRE, Benito, *Sermon de S. Juan Nepomuceno a la sacra, cesarea, catolica y real majestad de la Emperatriz y reyna nuestra señora ... en la devota ... Fiesta que en el día 24 de mayo se celebró por la ... Familia de su majestad en la iglesia de los PP. Trinitarios Descalços de esta ... ciudad de Barcelona*, Barcelona, Rafael Figveró, 1712, pp. 3 (recto y vuelto), 5 (recto) de la dedicatoria y 1 del sermón.

⁹ Sobre las procesiones celebradas en La Zubia, la de 2016 se puede ver en la siguiente dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=c4R9qmIIVTk> (última consulta 28 de agosto de 2018). Por lo que respecta a Sarratella, tenemos constancia de que en 2010 existía en línea un vídeo con el cántico que, sin embargo, en 2018 ya no está disponible.

el rey pudiera llevar a cabo su plan de imponer allí a un religioso de su confianza. Iracundo, Wenceslao prendió a tres oficiales del arzobispo, torturando a dos de ellos -Juan Nepomuceno y Nicolás Puchnik- y, bajo la amenaza de precipitarlos al río para que muriesen ahogados si no accedían, obligó a todos a firmar un documento en el que se comprometían a mantener en secreto los suplicios sufridos y a abandonar al arzobispo. Finalmente, el vicario general Juan Nepomuceno, ya muerto o al menos inconsciente tras las torturas y, por tanto, incapaz de firmar, fue atado y arrojado al Moldava la noche del 20 de marzo de 1393. Su cadáver, que apareció un mes más tarde, se enterró primero en la iglesia de Santa Cruz la Mayor y fue trasladado después a la catedral de San Vito, donde permanece y ha sido objeto de múltiples exhumaciones y análisis desde el siglo XVIII, destacando el estudio científico de los restos que llevó a cabo en 1972 una comisión de médicos y antropólogos encabezada por Emanuel Vlcek¹⁰.

Por error, a partir del siglo XV la documentación relativa al futuro santo empezó a reflejar que su muerte había acaecido en 1383 en lugar de 1393, de manera que los historiadores del siglo XVI, encontrando ambas fechas, interpretaron que habían existido dos clérigos de nombre Juan Nepomuceno, ambos asesinados por Wenceslao, el primero por negarse a revelar las confesiones de la reina y el segundo, una década más tarde, por el problema surgido alrededor de la abadía de Kladruby. Paradójicamente, el verdadero vicario asesinado caía en el olvido mientras crecía la devoción hacia el confesor de la emperatriz, quien, por esa equivocación en las fechas, se había identificado con Juana, primera esposa de Wenceslao muerta en 1386, en lugar de hablarse de Sofía, casada con el emperador en 1389.

De este modo, se forjó una leyenda plagada de episodios que ensalzaban en la figura del santo las virtudes más valoradas por la Iglesia contrarreformista, narrando cómo, desde su infancia, Juan Nepomuceno se había dedicado en cuerpo y alma a la vocación eclesíástica, obteniendo el grado de doctor en ambos derechos y Teología y que, tras ordenarse sacerdote, y conocido por sus virtudes, los reyes de Bohemia, Wenceslao IV y Juana de Baviera, lo nombraron predicador real y limosnero, cargos que en la realidad histórica no llegó a desempeñar.

Según los hagiógrafos, no tardó mucho la reina en elegirlo como confesor al ver los desmanes de su pérfido marido, quien comenzó a dudar entonces de su consorte y quiso saber, a través de Nepomuceno, cuáles eran los pecados que la piadosa reina cometía. Así, en varias ocasiones interrogó al sacerdote e intentó sobornarle sin éxito, por lo que, finalmente, lo torturó en el potro y le quemó los costados para terminar arrojándolo, atado de pies y manos, al río Moldava al anochecer del 20 de marzo de 1383.

Una vez en el agua –continúan las hagiografías–, el cuerpo se vio rodeado por unas llamaradas que despertaron la curiosidad de los habitantes de Praga, anunciando lo sucedido. Este hecho originó uno de los símbolos iconográficos del santo, las cinco estrellas que conforman su nimbo.

¹⁰ VLCEK, Emanuel, *Jan z Pomuku*, Praha, Vesmír, 1993, pp. 37-46.

Finalmente, tras la recuperación del cadáver, este fue primero depositado en la iglesia de la Santa Cruz de los Religiosos de la Penitencia, hasta su traslado, el 16 de mayo de 1383, a la ya aludida catedral.

Así es como comenzó a forjarse el culto de un santo considerado patrón de los confesores, defensor de la honra y buena fama de sus devotos, protector de los puentes y contra los peligros del agua, ayuda principal para superar enfermedades y partos problemáticos, tener éxito en oposiciones, exámenes y actos públicos, lograr buenas cosechas y seguridad para los animales e, incluso, era invocado contra la peste en los países centroeuropeos.

La variedad de sus patronazgos hizo de él un protector adecuado para multitud de personas y circunstancias, animando así también su desarrollo y difusión. Destaca la intensa acogida que de su culto hicieron tanto la nobleza como la Compañía de Jesús. Esta última llegó a ponerse bajo la protección del mártir checo cuando su fama comenzó a peligrar por los ataques que recibía. El prepósito general de la Compañía, Francisco Retz, ya en noviembre de 1730 lo tomó por "Numen titular de ella", según Romelini, para comunicar en una circular del 22 de marzo de 1732 su decisión de poner a la Compañía bajo el amparo del santo, e introdujo su fiesta, con aprobación papal, en el calendario de la orden como patrono secundario¹¹.

Estos hechos provocaron la rápida extensión del culto al santo bohemio, gracias también al fervor compartido por la casa de Habsburgo y los primeros Borbones. En el caso de los Austrias, esta devoción está especialmente representada por el archiduque Carlos -futuro Carlos VI-, en su periplo intentando su reconocimiento como legítimo heredero del trono español y, por parte de la recién instaurada dinastía borbónica, tanto Felipe V como su esposa Isabel Farnesio fueron ardientes devotos del santo.

Reliquias de san Juan Nepomuceno

El descubrimiento de las reliquias del santo tuvo lugar durante los procesos necesarios para su beatificación, ceremonia celebrada solemnemente en Praga el 4 de julio de 1721, y posterior canonización. Para la primera, se abrió su tumba en 1719, encontrando intacta la estructura ósea, con las manos juntas sobre el pecho y la cabeza orientada hacia el este. Los cirujanos presentes corroboraron varias ulceraciones, fracturas y contusiones en diferentes partes del cuerpo, incluyendo el cráneo, que podrían corresponder con las torturas sufridas, como se confirmó durante los estudios antropológicos de los restos llevados a cabo en 1972.

En aquella primera exhumación de 1719, al limpiar la tierra que cubría el cráneo, de su interior cayó una sustancia blanda de color rojizo. Los médicos hicieron dos incisiones en ella y pareció cobrar vida, momento en el que uno de los testigos gritó que se trataba de la lengua, lo que no hizo sino confirmar la idea de que el clérigo había sido asesinado por guardar el secreto de confesión de la reina de Bohemia.

¹¹ ROMELINI, Gavino, *Vida, martirio, virtudes y Milagros de San Juan Nepomuceno (...)*, Valencia, Esteban Dolz, 1734, pp. 78-79.

Tras la exhumación, los restos, dispuestos en un ataúd de estaño que a su vez se introdujo en otro de roble, se volvieron a colocar en el interior de la tumba, mientras que la suelta lengua quedó guardada en la capilla de San Wenceslao, dentro de una cajita de plata¹².

Después de la beatificación, se volvió a inspeccionar la lengua en 1725. Al sacarla de la caja estaba seca y de color gris pero después de tres cuartos de hora se volvió rojiza y en una hora estaba hinchada, como hidratada, efectos que no se pudieron explicar, llegando a la conclusión de que se trataba de un milagro. Hoy parece demostrado que no se trata de este órgano sino, en realidad, de parte del cerebro seco y descompuesto junto con una gran cantidad de sangre que se acumuló en aquella zona tras la muerte y que, como en otros casos conocidos, lo que ocurrió fue que los tejidos se hidrataron al salir a la superficie, dando una cierta apariencia de vitalidad¹³.

Así, de los cuatro milagros que quedaron demostrados para su nombramiento como santo en 1729, dos de ellos estaban relacionados con los restos interpretados como su lengua: el primero referido a la conservación intacta de la misma y el segundo en relación con su hinchazón y cambio de color cuando fue exhumada.

A partir de ese momento y durante ciento treinta y siete años, la cajita en la que se guardaba la lengua quedó expuesta para veneración de los fieles, que podían besarla. Hasta que en 1866 se comprobó que los tejidos empezaban a estropearse y se prohibió dicha costumbre.

Con respecto a la distribución de sus reliquias, otro elemento clave para la expansión de su culto, si bien en un primer momento estas eran objetos tocados a la tumba del santo, a partir de su beatificación y, especialmente, con la posterior canonización, comenzaron a exportarse otro tipo de reliquias más representativas: tierra del sepulcro, lenguas artificiales tocadas con las del beato así como medallas con la forma de este órgano y fragmentos de hueso.

La dispersión de estos últimos originó, por un lado, la celebración de ceremonias cuando los restos llegaban a sus lugares de destino y, por otro, las peregrinaciones en torno al santo, así como la edificación de capillas en algunas ocasiones, como la levantada en la iglesia de San Martín de Messkirch después de que el arzobispo de Praga, Franz Ferdinand Khüenburg, enviara unas reliquias del mártir en 1729. De este modo fue como, en palabras de Lasfargues, los restos de san Juan Nepomuceno llegaron hasta los Países Bajos, Baviera,

¹² Sobre la biografía del santo, procesos de beatificación y canonización y expansión de su culto, se pueden consultar las siguientes obras: WIELENS, Joseph, *Histoire du saint martyr Jean de Nepomuc*, Anvers, Chez Andre' Paul Colpyn, 1759; STEPÁNEK, Pável, "San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, (Madrid) 1990, III, (6), pp 11-53; LASFARGUES, Yves, *Le culte mondial de Saint Jean Népomucène aux XVII et XVIII^e siècles*, Paris, Université de Paris, 1965 y, como recopilación, SIGÜENZA MARTÍN, Raquel, "La iconografía..."

¹³ STEPÁNEK, Pável, "San Juan Nepomuceno..."

Austria, Bruselas y Polonia. Y, aunque este estudioso no lo menciona, también alcanzaron España y México, destacando en este último lugar un nudillo de uno de los índices del mártir expuesto con altar exclusivo en el templo del convento y colegio de la Enseñanza¹⁴.

Relicarios del santo de Bohemia

No se puede olvidar que en la propia catedral de San Vito de Praga se conservan diversos relicarios de época temprana con restos del mártir, como el que, fechado hacia 1720 y trabajado en oro con diamantes, presenta dos tecas ovales para sendos restos óseos, o el que, realizado en plata dorada en 1726 con forma de estrella de cinco puntas, guarda la lengua. La utilización de la forma estrellada en el propio relicario, o bien como adorno del mismo –también presente en obras localizadas en España, como el relicario de factura italiana custodiado en el palacio real de La Granja de San Ildefonso-, refleja las palabras de María Luisa Martín Ansón, quien explica que la función de los relicarios, además de proteger y honrar los restos santos a través de la calidad y brillo de los materiales empleados, consiste en visibilizar la presencia de dichos restos a través de símbolos, iconografía o evocando su forma. En fechas muy cercanas a los relicarios aludidos se encuentran reliquias en otros lugares, como la vértebra que el mismo arzobispo Khüenburg envió a Salzburgo en 1730, el relicario de 1738 que se localiza en la catedral de San Pedro de Bautzen (Alemania) o el realizado hacia 1740 y localizado en la basílica de Czestochova (Polonia), en este caso un relicario de urna coronado por una escultura del santo en gloria flanqueada en su parte inferior por dos angelotes que sostienen varios de sus símbolos parlantes: la palma de martirio, el birrete y la cruz¹⁵.

Si seguimos las palabras de Pedro Andrés de Velasco, autor de una de las vidas del santo más extensas que han llegado a nuestros días en castellano, es de suponer que, igualmente, sería de momentos cercanos a la canonización la reliquia enviada por el obispo de Tamaco, Enrique Laso de la Vega Inca, a su hermano Francisco -el religioso que, según parece, trajo de Roma la noticia del santo y colocó una imagen suya en la sevillana iglesia de San Pedro, donde se instalaría una hermandad del mártir-, quien la tuvo en su casa sevillana y la llevaba a la parroquia siempre que era requerida por algún devoto¹⁶.

¹⁴ LASFARGUES, Yves, *Le culte ...*, pp. 316-318, CUADRIELLO, Jaime, “El padre Clavijero y la lengua de San Juan Nepomuceno”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 99 (2011), pp. 137-179. Igualmente se ve la alusión en *Indulgencias concedidas a todas las Imágenes de Señor San Juan Nepomuceno; y a su preciosísima Reliquia que se venera en el convento de la Enseñanza de México*, 1831.

¹⁵ *250 Jahre hl. Johannes von Nepomuk* (catálogo de la exposición), Salzburg, Selbstverlag des Dommuseums, 1979, p. 125; ANSÓN, María Luisa, “Importancia de las reliquias y tipología de relicarios en el Camino de Santiago en España”, *Anales de la Historia del Arte* (Madrid), 4 (1994), pp. 793-804; *Johannes von Nepomuk, 1393-1993*, München, Bayerisches Nationalmuseum, 1993, pp.180-183.

¹⁶ ANDRÉS DE VELASCO, Pedro, *Vida, virtudes y milagros del protomártir San Juan Nepomuceno*, Madrid, Imprenta Real, 1791², pp. IX (prólogo), 338-339.

Casi una década después de su canonización –en 1738- se fecha, por la inscripción que aparece en una pestaña interior de su propio pie, el relicario de artífice anónimo francés realizado en plata dorada con aljófar que se encuentra en el Palacio Real de Madrid y que también tiene las consabidas estrellas, símbolo parlante del mártir, aunque en este caso han desaparecido dos de ellas¹⁷.

Sin embargo, a la luz de la mayoría de las noticias localizadas sobre reliquias y relicarios de san Juan Nepomuceno en nuestro país y teniendo presente que hay más de los que en estas líneas se pueden recoger, e incluso es casi seguro que habrá algunos de los que no se tiene constancia aún, parece que son más abundantes en momentos avanzados del siglo XVIII.

Igualmente, aunque de la existencia de algunos relicarios y reliquias tan solo se han podido localizar alusiones en textos de carácter diverso sin fotografía o estampa alguna, aquellas otras referencias de las que sí se tiene imagen nos muestran que, si bien no se da un abanico de variantes demasiado amplio, tampoco se hicieron siguiendo un tipo único.

De este modo, se pueden ver relicarios, como el localizado en la iglesia sevillana de Santa María la Blanca, realizado por Vicente Gargallo en 1787, con los restos del santo en un viril oval con cerco de ráfagas, todo sin apenas ornamentación, hasta el mucho más complicado, decorativamente hablando, de la iglesia de Santa María de Carmona, también en Sevilla. Este último, obra de Damián de Castro fechada en 1772 estudiada por José Manuel Cruz Valdovinos, fue donado por Rodolfo de León y Aguilar, quien fuera jurado del regimiento de los nobles, alcalde ordinario del estado noble y jurado del registro de la ciudad de Córdoba. En este caso, sobre la reliquia y en el anverso de la pieza, aparece la imagen de la lengua del santo emergiendo de varias nubes y circundada por ráfagas de las que a su vez surgen las cinco estrellas características del mártir bohemio. A su vez, una pareja de angelitos llevándose el dedo a los labios en señal de silencio, otro de los símbolos parlantes del santo de Nepomuk, siendo él mismo quien en ocasiones realiza este gesto, flanquean esa imagen central de la lengua. Por otro lado, en el pie se representa, inserto en un cartucho, el asesinato de Nepomuceno al ser lanzado desde el puente de Praga, una de las escenas narrativas de su leyenda más habituales en las plasmaciones artísticas. Este mismo puente aparece de nuevo en el reverso de la pieza, enmarcado por decoración de rocalla, mientras que en la parte central se muestra la imagen grabada del mártir de busto prolongado y, en el pie, el cordero sobre el Libro de los siete sellos¹⁸.

La misma abundancia decorativa es visible en el relicario de san Juan Nepomuceno que adquirió en Roma el cardenal Francisco de Solís y Folch de Cardona, arzobispo de Sevi-

¹⁷ MARTÍN, Fernando A., *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, p. 141.

¹⁸ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Damián de Castro y la platería cordobesa de la segunda mitad del siglo XVIII”, en ARBETETA MIRA, Leticia, *El fulgor de la plata*, Córdoba, Junta de Andalucía, 2007, pp. 120-121.

lla, para donarlo a la catedral hispalense, en cuyo tesoro ingresó en 1780. La pieza muestra la figura del propio santo en el astil, debajo de la Virgen de Loreto, aludiendo así, respectivamente, a los sacramentos de la confesión y la comunión, mientras que en el pie se desarrollan las escenas de la confesión de la reina y el momento en el que el rey ordena que se arroje al santo al río Moldava.

También de la segunda mitad del siglo XVIII, aunque sin fecha precisa es el pequeño relicario que se localiza en el monasterio de la Encarnación de Madrid, obra anónima que consiste en un simple viril rodeado por toda una estructura decorativa realizada en filigrana de plata a modo de elementos vegetales.

Por otro lado, otro tipo de relicarios habituales son aquellos que muestran la forma anatómica del resto que contienen. En el caso de san Juan Nepomuceno destacan los que simulan la forma de una lengua, y que se pueden encontrar incluso en salas de subastas, tanto nacionales como internacionales. En Madrid, en noviembre de 2009, la sala Segre ofrecía uno realizado en metal con la representación de la lengua moldeada en cera y el museo Victoria & Albert de Londres tiene en sus colecciones otro similar, pero en filigrana de plata, que la institución ha fechado como decimonónico¹⁹.

También se pueden hallar con cierta frecuencia otros relicarios en los que la figura del santo en cuestión aparece pintada, como el que ofrecía la mencionada sala de subastas Segre en 2010, con la representación del santo de busto prolongado y con la palma del martirio en su mano izquierda mientras posa la derecha sobre el pecho, o el que, según Sanz Serrano, queda en la parroquia sevillana de San Isidoro, en plata sin marcar, con nudo de formas de mediados del siglo XVII y la imagen del santo grabada o pintada a la acuarela. En el ámbito internacional, es el caso de los dos relicarios procedentes de la colección del museo nacional Machado de Castro, en Coimbra, que la institución cataloga como obras del siglo XVII, realizadas en plata y con estampas centrales que representan, uno de ellos, a santa Bárbara y san Juan Nepomuceno con un ángel, en su oratorio, sosteniendo la cruz en su mano derecha y apoyando la izquierda sobre una calavera mientras que el otro ofrece las imágenes de la Virgen de los Dolores y de nuevo al mártir checo, esta vez en pie con la cruz y la palma de martirio, enmarcado en un óvalo²⁰.

Mucho más curioso resulta, en cambio, el relicario custodiado en el convento sevillano de San José del Carmen, conocido como *Las Teresas*. Se trata de un busto del santo en

¹⁹ "Relicario de metal y cera moldeada representando la lengua de san Juan Nepomuceno" (lote 743), *Subastas Segre, 4 de noviembre de 2009*, Madrid. La información sobre la pieza del museo Victoria & Albert, se puede consultar en la siguiente dirección: <http://collections.vam.ac.uk/item/O139836/amulet-unknown/>

²⁰ "Relicario de metal pintado bajo cristal representando a san Juan Nepomuceno" (lote 760), *Subastas Segre, 15 de diciembre 2010*, Madrid. SANZ SERRANO, María Jesús, *La orfebrería sevillana del barroco*, tomo II, Sevilla, Excm. Diputación, 1976, p. 225. Con respecto a los relicarios portugueses, agradezco a la doctora Pilar Nieva Soto que me facilitara la información sobre los mismos recogida en: *Inventário da Coleção Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra. Ourivesaria. Sécs. XVI e XVII*, Instituto Portugues de Museus, 1992, pp. 146-147 y 156-157.

bajorrelieve realizado con arena de las orillas del río Moldava que las monjas carmelitas de Praga enviaron al arzobispo de Sevilla, Francisco Javier Cienfuegos y Jovellanos, quien a su vez lo donó al convento de la misma orden en la capital andaluza el 13 de enero de 1835²¹.

Existen noticias sobre otras reliquias y relicarios de diferentes lugares de nuestra geografía que, o bien sabemos seguro que han desaparecido con el paso del tiempo, como sucedió con la reliquia de la catedral de Santander que había sido enviada por el obispo de Praga en 1782, perdida en el incendio sufrido por la sede episcopal en 1941, o se desconoce su posterior localización, si es que la hubiera –así ocurre con la que perteneció a la iglesia de la Trinidad, en Madrid- o bien no se tienen más referencias que las escritas acerca de los mismos. Tal es el caso de la reliquia que Payo Hernanz menciona en el retablo de las reliquias realizado por Esteban Collantes en 1796 para la colegiata de Covarrubias, en Burgos²².

²¹ La información relativa a este relicario se puede consultar en: <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=207458> así como el Decreto 326/2010 de 6 de julio, por el que se inscribe en el Catálogo General de Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Monumento, el Convento de San José del Carmen, “Convento de las Teresas”, en Sevilla, en el *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*: <http://www.juntadeandalucia.es/boja/2010/146/44>

²² Sobre el envío de la reliquia a Santander desde Praga: LÓPEZ GONZÁLEZ-RECIO, Luis, *La abadía y catedral-basilica de Santander (apuntes históricos)*, Santander, 1993, p. 57. Acerca de la reliquia de la hermandad del santo en la iglesia de la Trinidad: *Constituciones...*, pp. 28-30. PAYO HERNANZ, René-Jesús, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, tomo II, Burgos, Excma. Diputación de Burgos, 1997, p. 399 y 484.



IMAGEN 1.- Damián de Castro, relicario de la iglesia de Santa María, Carmona (Sevilla). Imagen de la autora



IMAGEN 2.- Damián de Castro, relicario de la iglesia de Santa María, Carmona (Sevilla), detalle del pie. Imagen de la autora

EL PINTOR ANTONIO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ EN ROMA: 1748-1752

Soledad Cánovas del Castillo Sánchez-Marcos

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Don Antonio Velázquez hace presente que el año de 1746 pasó a Roma pensionado por V.M. para instruirse en el arte de la pintura, donde se mantuvo hasta el mes de octubre de año pasado de 1752 en que fue llamado por don Joseph de Carvajal para emplearle en las obras del real palacio, mandándole hiciesse a su arrivo a Zaragoza los adornos de cúpula y pechinas del templo de Nuestra Señora del Pilar, lo que executó a satisfacción de aquel cabildo; [...] de la corte de Roma trajo un copioso estudio tanto de inbención suya como de varias copias de Rafael y otros famosos autores¹.

En estos términos se expresaba el pintor en el memorial que en 1755 elevó al monarca solicitando ser empleado en lo que fuera de su agrado. En realidad, no llegó a Roma hasta abril de 1747, ni tampoco regresó a España para ser empleado en las obras del Palacio Real. Su vuelta se debió a que fue expresamente llamado para decorar la cúpula de la Santa Capilla del templo zaragozano, que le serviría como carta de presentación para meter cabeza en la decoración pictórica de los techos del nuevo palacio. Para ello confiaba contar con el apoyo del ministro de Estado José de Carvajal y Lancaster, protector de la Junta Preparatoria y luego de la Real Academia, pero la muerte de éste el 8 de abril de 1754 le dejó desamparado.

Antonio González Velázquez había nacido en Madrid el 3 de julio de 1723 del matrimonio formado por el escultor madrileño Pablo González Velázquez (1664-1727) y Ana Viret. Fue hermano del también pintor Luis González Velázquez (1715-1763) y del arquitecto y pintor decorador Alejandro González Velázquez (1719-1772); y padre de tres hijos que cultivaron diferentes disciplinas artísticas: Zacarías la pintura (1763-1834), Isidro la arquitectura (1765-1840) y Cástor la miniatura (1768-1822). Falleció en Madrid el 18 de enero de 1794.

¹ Archivo General de Palacio (AGP). C 1.083/8. 4-III-1755 sobre el memorial de Antonio González Velázquez dirigido al Rey solicitando empleo y sueldo, el informe de Giaquinto, y la concesión de 12.000 reales de vellón. Reproducido por ARNAIZ, José Manuel, *Antonio González Velázquez, pintor de cámara de su majestad. 1723-1792*, Madrid, Antiquaria, 1999, pp. 220-221, doc. 19; y transcrito por CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, *Los hermanos González Velázquez: Luis, Alejandro y Antonio*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2004, tomo III, p. 262, doc. 40.

El concurso de la pensión de Roma

Desde los primeros momentos de vida de la Junta Preparatoria se tuvo presente la conveniencia de crear unas pensiones para que los jóvenes españoles pudiesen completar su habilidad a la vista y con el estudio directo de las obras más célebres de la antigüedad clásica, del Renacimiento y del Barroco italiano en la Ciudad Eterna. El 2 de diciembre de 1745 una real orden creaba cuatro pensiones en Roma. La junta preparatoria de 16 de dicho mes y año acordó dar a conocer esta noticia. Los pintores y escultores debían realizar en un día el asunto que se les diese, y en cuarenta días pintarían o modelarían lo que se les mandase.

En la sesión del 3 de febrero de 1746 se les dio asunto: los pintores y escultores representarían a *Lot y sus hijas*, los primeros en papel y los segundos en el mismo material o en modelos de barro, y la prueba se haría el 9 de febrero². Las obras se examinaron en la junta del día siguiente, quedando admitidos en pintura Carlos Casanova, Antonio Velázquez, Ignacio de Llamas Chacón e Ignacio Javier García. Se acordó que el día 14 de ese mes el director general daría el asunto para la prueba de pensado de pintura y escultura. Los pintores ejecutarían su obra en un lienzo de vara y media de alto por vara y seis dedos de ancho. El asunto que dio Olivieri fue *El sacrificio de Isaac*. Estos iniciaron el apunte de su asunto en un papel en blanco que al final del día entregaron al conserje. Se les convocó el 25 de febrero para comenzar sus trabajos que fueron examinados en la junta de 28 de abril de 1746. En pintura quedó aprobado Antonio Velázquez, “por ser muy superior su habilidad a la de los otros dos opositores, de edad de veintiún años, de estado soltero, de familia muy honrada, y de los que con más frecuencia han asistido a los Estudios de la Academia”³. La pintura de González Velázquez [ILUSTRACIÓN 1] resulta en conjunto fría y dura, a consecuencia de su inmadurez artística y de esa inspiración en estampas que probablemente no siempre fueron de calidad.

A finales de mayo de 1746 el ministro de Estado comunicaba el nombramiento del Rey de Antonio Velázquez, Diego de Villanueva y Francisco Gutiérrez para pasar a Roma⁴. Alejandro González Velázquez, que había sido incluido por orden del Rey en las pruebas de arquitectura en las que quedó segundo, se excusó del viaje alegando motivos familiares, por lo que se propuso en su lugar a Miguel Fernández. Los otros tres discípulos seleccionados solicitaron un aumento de la ayuda de viaje y el monarca les concedió 100 doblones de oro que se tomarían del fondo destinado a los gastos de la Academia. El 15 de julio los cuatro pensionados expresaban haber recibido 7.529 reales y 14 maravedís de vellón de los caudales

² Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (ASF), leg. 3-22/1. Esta noticia y las siguientes se encuentran en el mismo legajo. ARNAIZ, José Manuel, Arnáiz, *Antonio...*, pp. 201-207.

³ ASF, leg. 3-22/1. 2-V-1746 *Relación de lo acordado y ejecutado en las juntas preparatorias de la Academia de los días 30 de diciembre de 1745, 3 y 10 de febrero de 1746, y 28 de abril de 1746*. La pintura aparece recogida en la *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1988-1991, v. 2, p. 179, nº 3.

⁴ ASF, legajos 3-31/1 y 50-5/1. 24-V-1746 escrito del marqués de Villarias.

de las arcas de la Tesorería de la fábrica del nuevo palacio⁵. Poco antes de ponerse en marcha, Diego de Villanueva se echó atrás, por lo que los discípulos tuvieron que hacer el viaje sin él⁶. La víspera de su partida -salieron el 9 de enero de 1747- el viceprotector les dio 5.625 reales de vellón en moneda de oro para los gastos del viaje⁷, y escribió al embajador de España en Roma dándole instrucciones para la dirección de los jóvenes. Embarcarían en Barcelona en uno de los tres navíos de guerra de la religión de San Juan que estaban próximos a navegar a aquella playa desde Cartagena. Recibirían sus sueldos del producto de la Posta de España, y conforme había determinado el monarca, al término de cada año remitirían a la Academia una obra de su mano para su examen.

Poco antes de partir, en la Nochebuena de 1746, Antonio contrajo matrimonio con María Machado de Lucas en la parroquia de San Sebastián. El miedo a perder su empleo y a que su madre, que no lo sabía, le causara discordias, le llevó a celebrarlo en secreto⁸.

El 16 de febrero de 1747 los tres pensionados se encontraban en Marsella, desde donde tuvieron que ajustarse con un navío maltés para proseguir su viaje⁹. Tuvieron un penoso y largo viaje de tres meses debido principalmente a la guerra de Italia, viéndose obligados a tomar varios rodeos por mar y tierra.

Estancia en Roma: 1747-1752

El 6 de abril de 1747 el auditor de la Rota Alfonso Clemente de Aróstegui comunicaba a Fernando Triviño la llegada de los tres jóvenes a Roma, adjuntando su memorial de solicitud de una ayuda más de costa de su viaje, petición que fue atendida, repartiéndose 25 doblones de oro entre Antonio Velázquez, Francisco Gutiérrez y Miguel Fernández¹⁰.

⁵ ASF, leg. 20-1/5. También queda recogido en AGP. Obra de palacio, 2711, f. 128. *Cuenta de los caudales que entraron en la Tesorería de la real fábrica de palacio desde el 19 de febrero del año pasado de 1746 hasta el 12 de enero de 1747...*

⁶ En la carta que el 3 de mayo de 1747 remitió Fernando Triviño a José de Carvajal consta el 9 de enero como fecha de partida de los tres discípulos. ARNAIZ, José Manuel, "Catálogo", en *Los pintores de la Ilustración*, catálogo de exposición, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1988, p. 165; y *Antonio...*, pp. 16 y 212-215, doc. 12.

⁷ ASF, leg. 48-1/1. 8-1-1747. Reproducido por ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, p. 211, doc. 10.

⁸ Parroquia de San Sebastián (PSS), Madrid, Libro de Matrimonios 21, f. 175. María Machado de Lucas había nacido el 3 de septiembre de 1726 y el día 10 de ese mes fue bautizada en la parroquia de San Sebastián. PSS, Libro de Bautismos 27, f. 395. Agradecemos la noticia del nacimiento de la primera mujer de Antonio y de la celebración secreta del matrimonio a Jesús López Ortega.

⁹ ASF, leg. 1-48/1. 16-II-1747 escrito de los pensionados. Recogido por ARNAIZ, José Manuel, "Catálogo", p. 165, y *Antonio...*, pp. 16 y 211, doc. 11.

¹⁰ Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE). Oficio de Embajada, leg. 310. 6-IV-1747 carta de Alfonso Clemente de Aróstegui a Fernando Triviño. ASF, legajos 3-31/1 y 1-48/1. 7-V-1747 carta de José de Carvajal a Fernando Triviño.

La primera promoción de pensionados no tuvo propiamente un director de estudios, ni hubo reglamento de instrucción para su gobierno, salvo las indicaciones facilitadas por la Junta Preparatoria antes del viaje y las que recibieron a través de Aróstegui¹¹. Éste desempeñó la dirección de los discípulos con verdadera dedicación, dando cuenta puntual de su adelantamiento y siguiendo de cerca las obras remitidas a Madrid para su examen¹². Prueba de su atención directa es la medida que adoptó de reunir a los discípulos en su casa todos los domingos a una hora determinada para probar su progreso¹³. Restituido a España a mediados de 1750, le sustituyó en esta responsabilidad el cardenal Portocarrero, aunque quien tuvo realmente el control efectivo de los pensionados desde finales de 1751 fue Juan de la Riva Amador, director de la Posta española en Roma¹⁴.

Durante su estancia en Roma, Antonio tuvo tres hijos: el primero de ellos fue un varón que nació el 17 de agosto de 1747 y debió morir pronto¹⁵; el 2 de abril de 1749 vino al mundo su hija Lorenza, y el 9 de noviembre de 1751 su mujer dio a luz a María Manuela -futura esposa de Mariano Salvador Maella-, para quien el pintor eligió como padrino al director de la Posta española¹⁶.

Respecto al alojamiento de los pensionados de esta promoción, cada uno se las arreglaba como podía¹⁷. Sabemos que 1750 Antonio vivía en la casa 124 del canónigo Taddeo Pelliccia en via della Purificazione, perteneciente a la parroquia de Sant' Andrea delle Fratte, que desembocaba en la piazza Barberini y que en la actualidad existe¹⁸.

¹¹ URREA FERNÁNDEZ, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pp. 129 y 154.

¹² Sobre la figura de monseñor Alfonso Clemente de Aróstegui véase URREA FERNÁNDEZ, Jesús, "El marco de las relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII", en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Miguel Cabañas Bravo (coord.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 29-32. Recoge este autor que cuando Aróstegui fue nombrado embajador de la corte de España en Nápoles en 1753, de camino hacia Italia, se detuvo en Zaragoza, donde vio pintar a González Velázquez el fresco de la Santa Capilla (AGS. Estado, leg. 5.857. Barcelona, 24-V-1753 carta de Aróstegui).

¹³ ASF, leg. 3-18/1. Roma, 9-XI-1747 carta de Aróstegui a Triviño. Reproducida por ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, pp. 215-216, doc. 13.

¹⁴ URREA FERNÁNDEZ, *Relaciones...*, p. 130.

¹⁵ AGS. Estado, leg. 5.096. URREA FERNÁNDEZ, "Pintores...", p. 380, y *Relaciones...*, p. 175. Antonio quiso nombrar a Aróstegui padrino de este primer hijo.

¹⁶ CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, *Los hermanos...*, tomo II, p. 46.

¹⁷ GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge y DE LA CRUZ ALCAÑIZ, Cándido, "Piazza Barberini: a Spanish artists' district in eighteenth-century Rome", en *The Burlington Magazine*, vol. 152, nº 1291, 2010, pp. 665-670. Estos autores recogen la ubicación de la vivienda de varios artistas españoles.

¹⁸ Biblioteca Hertziana, Roma. Fichero de Noack (ms.). PAMPALONE, Antonella, "Parrocchia di Sant' Andrea delle Fratte", en *Artisti e Artigiani a Roma, I, degli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, Roma, Studi sul Settecento Romano, Bonsignori Editore, 2004, p. 71; GALLEGO, Raquel, "Artistas y lugares en Roma hacia 1770", en SUREDA, Joan, *Goya e Italia*, Museo de Zaragoza, 1 junio-15 septiembre de 2008, Madrid, Turner, 2008, tomo I, p. 246, nota 21. Agradezco a Jesús López Ortega estas dos referencias bibliográficas.

González Velázquez debió forjar amistad con Francisco Gutiérrez, puesto que una vez que regresaron a Madrid y transcurridos varios años, el escultor nombró madrina de una hija suya nacida en 1761 a su segunda mujer¹⁹. Tuvo también un trato cercano con José del Castillo, pues en 1751 Carvajal le encomendó que se hiciera cargo, junto con Preciado de la Vega, del joven compatriota que se hallaba también bajo la dirección de Giaquinto²⁰. Ya fuera del ámbito romano, parece que en este tiempo tuvo amistad con el pintor Luis Meléndez, según una noticia inédita²¹.

La copia de los más célebres maestros italianos del Renacimiento y del Barroco constituía la base de la formación de los pensionados. Las fuentes documentales nos hablan de que Antonio se ejercitó mucho en esta práctica. En el capital e inventario otorgado en 1756 por el pintor a su segunda mujer figuran “settentta y quatro quadritos chicos y grandes copias de Raphael por don Antonio Velázquez en tres mil reales todas”²². Once años después, en la carta de pago y recibo de dote que Mariano Salvador Maella otorgó a su mujer María González Velázquez se recoge “Un estudio de copias de Rafael de Urbina y Polidoro que consiste en sesenta y ocho quadros de diferentes ttamaños, en seis mil y seisientos rr. vn.”²³.

En el taller de Corrado Giaquinto

Antonio entró pronto en el taller de Giaquinto. Sabemos que fue Aróstegui quien destinó a José de Hermosilla bajo la dirección de Fuga, lo que nos permite intuir que tomara la decisión de que nuestro pintor se formara con el molfetés, como heredero del encargo semioficial que hasta entonces había tenido Sebastiano Conca de formar a los alumnos españoles²⁴.

¹⁹ PSS. Libro de Bautismos 39, f. 99 Partida de bautismo de María Casilda, hija de Francisco Gutiérrez y Gertrudis Bertoni, nacida el 9 de abril de 1761 en la calle de Atocha. Recogida por FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparrás, 1995, p. 160.

²⁰ AGS. Estado, leg. 5.074. URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Pintores...”, p. 372.

²¹ Jesús López Ortega nos pone al corriente de una interesante información de un texto fechado el 22 de enero de 1755 en el que Antonio González Velázquez, viviendo en la calle de la Magdalena, casas de las monjas de las Maravillas, expresaba conocer y tratar al pintor Luis Meléndez. Manifestaba que fueron juntos a Italia, donde permanecieron seis años en la ciudad de Nápoles, hasta que hacía un año poco más o menos Meléndez había vuelto a Madrid, y pocos días después Antonio. Añadía que se habían tratado y se trataban con estrecha amistad. No hay por qué dudar de este último dato, que quizás se fomentase cuando los dos eran discípulos de la Junta Preparatoria y concurren juntos a la pensión de Roma (ASF, 1-3/14. 30-XII-1745 junta). No se debe dar crédito a que fueran juntos a Italia, y menos que permanecieron seis años en Nápoles. Se debe interpretar como un error de redacción, pues ambos estuvieron por la misma época en Italia, pero quien permaneció en Nápoles fue solo Luis.

²² Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), protocolo 17.372, f. 308-314. Madrid, 8-IV-1756 capital e inventario de Manuela Tolosa y Aviñón en favor de Antonio González Velázquez.

²³ AHPM, protocolo 17.344, f. 36-41 vº. 30-IV-1767 carta de pago y recibo de dote otorgada por Mariano Salvador Maella a su mujer María González Velázquez y Machado. Transcrito en MORALES Y MARÍN, José Luis, *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*, Zaragoza, Moncayo, 1996, pp. 325-326, doc. 280.

²⁴ URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Relaciones...*, p. 128.

A poco de la llegada de González Velázquez a Roma, Aróstegui escribía a Madrid informando que el madrileño adelantaba “refrenando la libertad que traía en el diseño”, opinión que sin duda le transmitió Giaquinto y que éste expresó en varias ocasiones²⁵. Se ha hablado de que Antonio tuvo una estrecha amistad con su maestro²⁶, pero algunos documentos de la época nos hacen diferir de esta opinión. Cuando en febrero de 1752 De la Riva envió a Carvajal los primeros bocetos de Antonio de la cúpula del Pilar, le informaba de que Giaquinto no había querido verlos, porque no estaban “de la mejor armonía”. El ministro pidió a De la Riva que mediara entre ambos, lo que éste hizo advirtiendo al discípulo que se sometiera a su maestro, y a éste que se ablandara en encaminar a Antonio²⁷. La respuesta del molfetés fue conciliadora, manifestando que estaría gustoso de dar alguna idea en esa obra y de que su discípulo saliese airoso de ella, aunque algo se lamentaba de la conducta que tenía hacia él²⁸. Un año después, cuando el maestro pasó a España llamado por el monarca y se detuvo en Zaragoza para ver los trabajos de su discípulo, reconoció que se “portaba mejor acá que en Roma”²⁹.

Durante el largo tiempo en el que Antonio se formó con Giaquinto, además de copiar a los maestros célebres, imitó a su maestro e hizo trasuntos de sus trabajos más importantes; fue corregido por éste en las obras que ejecutaba y colaboró en la realización de pinturas que salieron de ese taller. Este abanico de posibilidades ha dado pie a la generación de especulaciones sobre la autoría de algunas obras mostradas en exposiciones y en comercio que han sido atribuidas con desigual fundamento a González Velázquez y en un tiempo se consideraron de Giaquinto o de su taller³⁰.

²⁵ Cuando Antonio solicitó al monarca en 1755 ser empleado en lo que fuera de su agrado y se le pidió su opinión a Giaquinto, éste manifestó su habilidad, pero también le criticó su prontitud y viveza de ejecución. AGP, C 1083/8. 1755 sobre el memorial de Antonio González Velázquez dirigido al Rey solicitando empleo y sueldo, el informe de Giaquinto, y la concesión de 12.000 reales de vellón.

²⁶ URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Pintores españoles en Roma a mediados del siglo XVIII”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXV-LXXXVI, 1999, p. 369; y “Balance sobre el estudio de los pintores y escultores españoles en la Roma del Setecientos”, en *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX): intercambios artísticos y circulación de modelos*, Luis Sazatornil Ruiz y Frédéric Jimeno (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, 2014, p. 27.

²⁷ AGS. Estado, leg. 4.979. Roma, 3-II-1752 carta de De la Riva a Carvajal y minuta de respuesta de éste. Agradezco esta noticia a Jesús López Ortega.

²⁸ AGS. Estado, leg. 4.979. 16-III-1752 carta de De la Riva a Carvajal. URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Corrado...”, p. 37.

²⁹ URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Balance...”, p. 27.

³⁰ Algunas de las pinturas cuya paternidad ha sido cuestionada son: *La aparición de la Cruz en el día del Juicio Final*, copia de la composición que pintó Giaquinto en 1744 en la iglesia romana de Santa Croce in Gerusalemme; un óvalo que representa al *Ángel custodio*, y una *Trinidad* con el mismo esquema compositivo de la que éste representó en el cuadro que pintó para la iglesia española de via Condotti, las tres obras en colecciones particulares; *Tobías y el ángel* y *Tobías y el ángel ante la Virgen y el Niño*, el primero en la Pinacoteca Comunale de Montefortino y el segundo en el Museo Diocesano de Molfeta; *Jacob y Raquel*, y *Agar e Ismael*, conservadas también en la Pinacoteca Comunale de Montefortino; o una *Crucifixión con San*

Las pinturas de la iglesia de la Santissima Trinità degli Spagnoli

La iglesia de trinitarios calzados en Roma fue levantada entre 1741 y 1746, y en los años sucesivos fue decorada por varios artistas, entre ellos Preciado de la Vega, Hermosilla y González Velázquez³¹.

Cuando Antonio recibió el encargo de pintar en la iglesia trinitaria llevaba poco más o menos un año bajo la instrucción de Giaquinto, quien, a pesar de percibir excesiva rapidez de ejecución en su trabajo, probablemente secundara su designación en su condición de maestro. Nuestro pintor comenzó pintando la cúpula y las pechinas, recibiendo en septiembre de 1748 la cantidad de 1.000 reales de plata, y en marzo de 1749 el mismo importe, con el que se le acabó de pagar esta tarea³². Concluidos estos frescos, Giaquinto comenzó a pintar el cuadro del altar mayor de esta iglesia que representa a *La Trinidad y la liberación de los esclavos*, obra en la que aparecen algunos de los modelos interpretados por Antonio con escasa variación en el Pilar de Zaragoza.

En la cúpula se representan *Escenas de la vida de Abraham y Sara*: por un lado, el profeta postrado ante los tres ángeles, y por otro, Sara delante de su tienda de campaña [ILUSTRACIÓN 2]. El estado actual del fresco no permite hacer una valoración real de la intervención de Antonio, pues los problemas de conservación provocaron en distintos momentos la pérdida de la capa pictórica con los consiguientes repintes que desvirtúan la pintura original.

Miguel, en comercio en el 2003. En ciertas obras del maestro italiano se ha sugerido la participación de su discípulo madrileño, como en la *Inmaculada* de la iglesia romana de Ss. Apostoli. Estas obras atribuidas se recogen en CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, *Los hermanos...*, tomo II, pp. 167-173. Para este tema, véanse las publicaciones de Giaquinto, *Capolavori dalle Corti in Europa*, Milán, Florencia, Charta, 1993, y ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...* En los últimos años han salido a subasta varias pinturas atribuidas a Antonio de composiciones de su maestro: *San Nicolás salvando a los naufragos* (Subastas Segre, Madrid, 22-5-2007); *Moisés haciendo brotar el agua de la roca y Moisés y la serpiente de bronce* (Sotheby's, Londres, 6-12-2012); *Pentecostés* (Christie's, Londres, 11-VII-2008 y Sotheby's, Londres, 2-V-2018); y *Virgen con Niño* (Wannenes Art Auctions, 30-V-2018).

³¹ Sobre la historia de esta construcción, véase la obra de BLANCO, P.C, *La Santissima Trinità dei dominicani spagnoli*, Roma, 1959; VILLAROEL, F., "El convento de la SS. Trinidad en Via dei Condotti, Roma Período trinitario (1731-1895)", en *Trinitarium*, 7 (275-296), 1998, pp. 275-296, y ANSELM, Alexandra, "La chiesa della Santissima Trinità degli Spagnoli", en *Roma y España, un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*: (actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007), coord. por Carlos José Hernando Sánchez, vol. 2, 2007, pp. 915-930. Agradezco esta dos últimas referencias bibliográficas a Jesús López Ortega.

³² El padre BLANCO, *La Santissima...*, p. 10, publica el primer dato, aunque se equivoca de mes poniendo octubre en vez de septiembre, información que repiten ARNAIZ, José Manuel, *Los pintores...*, p. 165, y Antonio..., p. 16; MORALES Y MARÍN, José Luis, *Pintura...*, p. 102, y DI CARO, Tiziana, *Antonio González Velázquez tra Spagna e Italia*, Memoria de licenciatura inédita, Roma, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere, 2002, capítulo III, p. 30. Esto lo ha llevado a pensar que nuestro pintor terminó la pintura de la cúpula en tal mes de 1748.

La escena de mayor armonía y belleza es la de la aparición de los tres ángeles a Abraham. La postura del patriarca postrado ha generado todo tipo de hipótesis. El recuerdo de algunas figuras realizadas por Giovanni Battista Tiepolo fue evocado por el marqués de Lozoya, Rius Oliva y Arnaiz³³. Hay que reconocer la acertada asociación que se ha hecho entre el profeta de la cúpula de la iglesia trinitaria y dos personajes que pintó el veneciano y que son posteriores al fresco velazqueño³⁴. El error parte en considerar esta particular *proskynesis* de Abraham como algo característico del gran pintor veneciano, como si anteriormente no se hubiera representado de modo parecido. Rius Oliva tuvo el acierto de recordar algunas obras de Giaquinto en las que aparecen figuras que permiten relacionarse con ese personaje³⁵, a las que podemos añadir varios ejemplos precedentes³⁶.

De especial interés es la relación que guarda este Abraham de González Velázquez con una figura en actitud de adoración que en 1780-1781 representó Goya en la cúpula *Regina Martyrum* del Pilar de Zaragoza³⁷. Tratando del pintor baturro, llegamos al controvertido asunto de la hipótesis de una posible intervención suya en esta cúpula romana. En 1942 Tormo vio la intervención de varias manos en el conjunto, suscitando la polémica al manifestar su sospecha de que Goya podía haber sido el autor de los “algo deshechos Ángeles”, idea que rechazó al estar documentado el fresco³⁸. A pesar de esta sólida objeción, a partir de entonces se puso en tela de juicio la autenticidad de la autoría de González Velázquez de toda la cúpula trinitaria. Autores como Longhi, Valverde y Lozoya sostuvieron la participación del genial artista en esas pinturas que se han visto como un precedente de los frescos de San Antonio

³³ LOZOYA, Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de, “Algo más sobre Goya en Italia”, en *Archivo Español de Arte*, 1956, pp. 59-66; RIUS OLIVA, Santiago, *Los hermanos González Velázquez, pintores del siglo XVIII*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad, 1964, p. 43, y “Antonio González Velázquez y los frescos de la iglesia de Trinitarios Calzados de Roma”, en *Archivo Español de Arte*, nº 41, 1968, pp. 67-70; y ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, p. 16.

³⁴ Uno de ellos es el Abraham del boceto del mismo asunto de Carderera, y otro es el ángel del cuadro de *La Anunciación*, ambas pinturas en la colección Villahermosa. Para un estudio comparativo de estas pinturas, véase ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, pp. 18-19.

³⁵ Estas son *El triunfo de José* del Museo de Bari, *el Hallazgo de la copa en el saco de Benjamín* del Palacio de Aranjuez, y *San Nicolás bendiciendo a un guerrero* del Museo de Nápoles. RIUS OLIVA, Santiago, “Antonio...”, p. 69. ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, p. 16, evoca también la última pintura citada.

³⁶ Traemos a colación algunas obras de los más célebres pintores de la escuela napolitana, como el lienzo del Giordano del Museo del Prado que tiene por asunto a *Abraham escuchando las promesas del Señor*; el óleo de Sebastiano Conca de la Galleria Nazionale d’Arte Antica que representa *La adoración de los Magos* en el Palazzo Barberini de Roma; y otras composiciones de Giaquinto como *La aparición de la Cruz en el día del Juicio Final* para la basílica romana de Santa Croce in Gerusalemme, y la *Visión de Santa Teresa* de colección particular barcelonesa (véase ARNAIZ, José Manuel, “Catálogo”, pp. 122-123).

³⁷ ARNAIZ, José Manuel, *Antonio*, pp. 20-21.

³⁸ TORMO, Elías, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispanoamericanos*, Madrid, Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942, p. 38. Cuando el crítico estudió los frescos, se hallaban en un estado lamentable de conservación, y algunas partes de la película pictórica habían desaparecido.

de la Florida³⁹. Lejos de pensar el aristócrata que esa factura impetuosa y desecha que desde los primeros momentos caracterizó a González Velázquez podía ser suya, sugirió una escasa retribución que recibiría el pintor aragonés por ese trabajo y que justificaría una hechura rápida. Buendía propuso la intervención del genial artista a su paso por Roma en 1768 en zonas concretas que no quedaría registrada en los libros de fábrica de la iglesia⁴⁰. En esta misma línea se decanta Joan Sureda, a partir de las labores de consolidación y restauración de los frescos de la cúpula iniciadas en el 2008 en las que se han detectado diversos repintes⁴¹.

A la percepción sensitiva se contraponen los datos del libro de fábrica de la iglesia, de manera que quienes han estudiado con mayor profundidad a González Velázquez mantienen su autoría de estos frescos, alegando otros argumentos que explican esos recuerdos goyescos⁴². Es sobradamente conocida la dependencia de los modelos del aragonés en su etapa de juventud de los esquemas propuestos por la escuela napolitana desde Giordano, pasando por Solimena y Conca hasta llegar a Giaquinto, que sirvieron también de fuerte inspiración a nuestro pintor. El propio González Velázquez sirvió de eslabón entre esta corriente y Goya, quien admiró los frescos que el madrileño ejecutó en 1753 en la Santa Capilla del Pilar.

Las pechinas representan a *San Juan* y a tres profetas, siendo uno de ellos *Moisés*⁴³. Estas pinturas estuvieron seriamente dañadas por la humedad, emprendiéndose entre 1970 y 1971 una importante restauración. En 1954 Longhi dio a conocer la existencia de un óleo que cuatro años antes le había mostrado un coleccionista londinense, que representaba un *Moisés* de igual modelo al de una de las pechinas de González Velázquez y que el crítico identificó como de mano de Goya⁴⁴. Sostuvo que el joven Goya pudo copiar el boceto que se hizo para la pechina en Madrid, considerando la noticia de Ponz de que ciertos borroncillos

³⁹ LONGHI, Roberto, "Il Goya romano e la cultura di via Condotti", en *Paragone*, 53, 1954, pp. 28-39; VALVERDE, José María, "Crónica de Roma", en *Goya*, 5, 1954-55, pp. 300-301; LOZOYA, Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de, "Algo...", pp. 59-66.

⁴⁰ BUENDÍA, José Rogelio, "Introducción", en *Goya joven (1746-1776) y su entorno*, catálogo de exposición, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 1986. Este crítico argumentaba que los trabajos que en 1768 se hicieron en la iglesia romana exigirían una cuidadosa restauración de la cúpula, en la que Goya no se limitaría a restaurar sus pinturas, sino que reharía completamente algunas figuras. Pero el genial pintor no llegó a la Ciudad Eterna hasta 1770.

⁴¹ SUREDA, Joan, "Goya fuit hic. Leyenda, mito e historia del Goya romano: de toreador a vecino de Piranesi", en *Goya e Italia*, Joan Sureda (ed.), Museo de Zaragoza, 1 junio-15 septiembre de 2008, Madrid, Turner, 2008, v. 2, p. 31.

⁴² RIUS OLIVA, Santiago, *Los hermanos...*, p. 43, y "Antonio...", p. 70; MORALES Y MARÍN, José Luis, *La pintura española en el siglo XVIII*, Summa Artis XXVII, Madrid, Espasa Calpe, 1984, p. 102; y ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, pp. 20-21.

⁴³ Blanco identificó a los cuatro personajes con los evangelistas, criterio que mantuvieron Golzio y Cannizzaro. BLANCO, P.C., *La Santísima...*, p.10; TORMO, Elías, *Monumentos...*, p. 38; OLARRA, José, "Il secondo centenario dell'Accademia Spagnuola di Belle Arti in Roma", en *Osservatore Romano*, 19 de enero de 1747, p. 3.

⁴⁴ LONGHI, Roberto, "Il Goya...", pp. 36-37.

de las pinturas en grande que se hicieron en esa iglesia trinitaria pasaron a la de esta orden de Madrid donde el crítico los vio en 1776. Cabe también la posibilidad de que Goya tomara durante su estancia romana una primera idea de la contemplación directa de la pechina que luego materializara en el óleo.

En enero de 1750 González Velázquez recibió “ciento y veinte reales de plata a cuenta de sus quadros”, y en mayo se le libraron 427 reales de plata “a cuenta del de el Salvador”⁴⁵. Debió terminar *El Buen Pastor* [ILUSTRACIÓN 3] en junio, pues cobró “doscientos y cincuenta y tres reales de plata con que se le acaba de pagar su Quadro”⁴⁶. El importe total de este encargo fue por tanto de 800 reales de plata⁴⁷. Destaca el colorido de la indumentaria, resaltando el azul del amplio manto envolvente sobre el rojo de su túnica.

En diciembre de 1750 el pintor cobró “ciento y dos reales y medio de plata a cuenta de los ovalos laterales de la cappilla mayor”⁴⁸. Representan a *Inocencio III reconociendo la orden trinitaria* y a *Los dos fundadores de la orden de los trinitarios* (ILUSTRACIONES 4 y 5). En marzo de 1751 se le pagaron 200 reales de plata a cuenta; en mayo 188 reales y medio de plata por ambos lienzos, y poco después recibió 509 de la misma moneda “con que se le acabaron de pagar los óvalos y quanto ha trabajado para la cassa”⁴⁹. Los bocetos de ambos óvalos fueron expuestos juntos en 1776 en el salón de la Académie royale de Toulouse. Posiblemente se traten del estudio preliminar que recoge Rius Oliva del que representa a los dos fundadores de la orden trinitaria, actualmente en paradero desconocido; y del boceto del otro óvalo que dio a conocer Arnáiz, también en colección particular, y que relacionó con los borroncillos citados por Ponz de las pinturas de este templo que pasaron al convento trinitario calzado de Madrid⁵⁰.

En Roma encontramos datos que parecen apuntar la existencia de otro lienzo que Antonio realizó para esta iglesia. Se trata de una *Piedad* que, de confirmarse su autoría, habría sido pintada en los primeros meses de 1751. Esta noticia debe tomarse con cierta reserva,

⁴⁵ Archivo de la iglesia de la Santissima Trinità degli Spagnoli en Roma (AITR). *Cuenta...*, f. 14.

⁴⁶ AITR. *Cuenta...*, f. 15.

⁴⁷ ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, p. 86. En 1959 esta pintura fue exhibida en la exposición *Il Settecento a Roma*, cuyo catálogo recordaba la reminiscencia de la iconografía murillesca del modelo. También se mostró en la titulada *Goya e Italia* celebrada en el 2008 en Zaragoza. El óleo mide 275 x 149 cm. *Il Settecento a Roma*, 19 marzo-31 maggio, Roma, De Luca, 1959, p. 270; SUREDA, Joan (ed.), *Goya...*, v. 2, p. 229.

⁴⁸ AITR. *Cuenta...*, f. 16. Dato recogido por BLANCO, P.C., *La Santissima...*, p. 32.

⁴⁹ AITR. *Cuenta...*, f. 16 vº.

⁵⁰ SANCHEZ, Pierre, *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVII et XVIIIeme siècles à Paris et en province, 1673-1800*, tome 2, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2014, pp. 773-774; RIUS OLIVA, Santiago, *Los hermanos...*, pp. 33 y 95 (recogido por ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, pp. 177-178, P 5, sin indicar la fuente de la descripción); ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, p. 84, nº 10; PONZ, Antonio, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1772-1794, tomo V, p. 67.

pues la documentación conservada en el archivo de dicha iglesia no ofrece suficiente claridad⁵¹. Sin embargo, la existencia de otra fuente con referencias bibliográficas del siglo XIX que cita su autoría afianza esta idea⁵².

Bocetos para la cúpula del Pilar de Zaragoza

En su trabajo sobre la cúpula de la Santa Capilla Domingo Pérez explica con precisión todo el trabajo de Antonio González Velázquez a partir de los documentos del Archivo Capitular del Pilar⁵³. La idea de Ventura Rodríguez era despojar la cúpula de la decoración que existía anteriormente y dejarla preparada de tono pardo para la pintura que se haría conforme al dibujo que llevaría el pintor que para ello enviaría.

Es poco conocida la noticia de que Luis González Velázquez elevó una súplica a Carvajal para realizar este trabajo y que inicialmente recibió el encargo, llegando a hacer los diseños. Abogó entonces en favor de su hermano menor, de quien decía que su salud estaba quebrantada por las intemperies de Roma y que los médicos le habían mandado pasar a Nápoles o a otras ciudades. Solicitaba que se le autorizara regresar a España para ejecutar entre los dos la obra del Pilar⁵⁴. Llegado el momento, se debió considerar que Antonio era más idóneo para esta empresa, a poco de concluir la decoración de la cúpula de la iglesia trinitaria romana bajo la supervisión de Giaquinto. En la sesión capitular de 17 de diciembre de 1751 se leyó una carta de Carvajal en la que comunicaba su elección en la persona de Antonio González Velázquez⁵⁵.

⁵¹ Existen dos manuscritos sin fecha con información equívoca al respecto; en ambos, al margen, en caligrafía bastante moderna y a lápiz se dice que contienen errores. En la *Relazione che danno alla Sacra Visita Postolica i PP. Trinitarii spagnuoli de la Provincia di Castiglia a Strada Condotti della loro Chiesa e convento*, AITR, al describir las pinturas del templo se expresa: "...Il di la Madonna della Pietà e del sudetto Velazquez como anche gli due ovali laterali al Maggiore...". Sin embargo, en la *Relazione dello stato materiale spirituale ed economico della Chiesa e convento ed Amministrazione dei PP. Trinitari in Via Condotti secondo il Regolamento della Sacra Vissita Apottolica*, AITR, se dice: "... ed alla sinistra il Buon Pastore di Velazquez. Il quadro di Santa Caterina Vergine a Martire è di Casali come anche li due colaterali. Il quadro di San Felice con i due colaterali e della Madonna della Pietà e colaterali sono anche del medesimo...". Supuestamente este *medesimo* hace referencia a Andrea Casali y no a Antonio, por lo que podría entenderse que se trata de dos lienzos diferentes, pero en ambos escritos figura sólo una vez, de donde deducimos que uno de los dos debe ser incorrecto.

⁵² Se trata de una de las fichas del investigador alemán Noack conservadas en la Biblioteca Hertziana de Roma. Las referencias bibliográficas citadas que afirman la existencia de dicha obra son: Pistolesi, 1846, p. 75; Rufini, 1858, p. 100, y Nibby Löscher, 1877, p. 8.

⁵³ DOMINGO PÉREZ, Tomás, "Apuntes históricos", en *La Cúpula de González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar. Restauración 1998*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1998, pp. 23-27.

⁵⁴ AGS. Estado, leg. 4.978. URREA FERNÁNDEZ, Jesús, "Corrado Giaquinto en España", en *Corrado Giaquinto*, Madrid, 2006, p. 35; y *Relaciones*, p. 178.

⁵⁵ Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza (ACP). Actas Capitulares de 1751, f. 19. Publicada por GÁLLEGO, Julián y DOMINGO PÉREZ, Tomás, *Los bocetos...*, p. 39, y DOMINGO PÉREZ, Tomás, "Apuntes...", pp. 27-28.

A principios de enero de 1752 Carvajal encargó que se le enviaran al pintor las medidas de la cúpula para que fuera haciendo sus combinaciones⁵⁶. Éste comenzó ese mismo mes a formar el diseño, iniciándose las diligencias para que tuviera una idea más probable de la venida de la Virgen a Zaragoza⁵⁷. Sabiendo que Carvajal deseaba que se actuara con prontitud, González Velázquez se empeñó a fondo, y el 2 de febrero le escribía informándole que remitía en la posta tres esbozos. Representaban *La aparición de Cristo a María en Jerusalén* ordenándole pasar a Zaragoza para declarar a Santiago su voluntad de construir un templo; *La aparición de la Virgen a Santiago y sus discípulos a orillas del Ebro*, y *La construcción de la Santa Capilla*, siguiendo las revelaciones de la madre Agreda. Manifestaba que habiendo reflexionado sobre la extrañeza que podía causar la aparición de dos imágenes de la Virgen en una misma pintura y coincidiendo en ello algunos profesores, creía más adecuado prescindir del primer asunto y dejar sólo los dos siguientes, aunque habiendo hecho ya el trabajo, los remitía todos para someterlos a su juicio. Calificaba estas obras de “un rasguño de pura practica y una idea a bulto” de lo que podía hacer, que una vez conociera las medidas y circunstancias del sitio, le sería más fácil corregir cualquier defecto en la historia o en la composición⁵⁸. Al día siguiente De la Riva escribió a Carvajal sobre este asunto. Contaba que Antonio le pidió a su maestro que viese los bocetos pero, como ya hemos señalado, éste no quiso porque en ese momento no estaban en buena armonía. Preciado y Francisco Vergara los habían visto, y le insinuaron el defecto de la repetición de la Virgen y otros pequeños, pero que en grande serían mayores. Cuando a finales de febrero el ministro los recibió, confirmó la exclusión de *La aparición de Cristo a María en Jerusalén* y manifestó querer conocer el juicio de Giaquinto, Preciado y Francisco Vergara. También pedía a De la Riva que conciliara entre maestro y discípulo, persuadiendo a ambos que pusieran de su parte en aras de un feliz resultado de este encargo en el que el ministro había puesto tanto empeño⁵⁹. Así lo hizo el director de la Posta, advirtiéndolo a Antonio que cuando el ministro enviara las medidas, lo que ejecutara debía de ser con acuerdo de Giaquinto. Como ya hemos indicado, también éste deseaba complacer al ministro español, por lo que manifestó a De la Riva su disposición a dar alguna idea en esta obra para que su discípulo saliese airoso de ella, aunque algo se lamentaba de la conducta que tenía hacia él⁶⁰.

Las medidas de la cúpula llegaron a Roma en marzo, y a finales de ese mes escribía Antonio a Carvajal diciéndole que haría todos los estudios que éste le prevenía y que los

⁵⁶ AGS. Estado, leg. 4.979. Roma, 6 de enero de 1752 carta de González Velázquez a Carvajal. URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Corrado...”, p. 36, y *Relaciones...*, pp. 65-67.

⁵⁷ AGS. Estado, leg. 4.979. Roma, 20-I-1752 carta de Juan de la Riva a Carvajal. Agradecemos de nuevo a Jesús López Ortega el habernos proporcionado esta y otras noticias que no han sido recogidas por Urrea Fernández.

⁵⁸ AGS. Estado, leg. 4.979. Roma, 2-II-1752 carta de González Velázquez a Carvajal. URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Corrado...”, p. 36, y *Relaciones...*, p. 67.

⁵⁹ AGS. Estado, leg. 4.979 Roma, 3-II-1752 carta de De la Riva a Carvajal y minuta de respuesta de éste.

⁶⁰ AGS. Estado, leg. 4.979. 16-III-1752 carta de De la Riva a Carvajal. URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Corrado...”, p. 37.

consultaría con su maestro, como lo había procurado anteriormente⁶¹. Durante abril y mayo Antonio debió dedicarse a fondo a esta empresa en el mismo estudio de su maestro y contando con su completa dirección, hasta el punto de confesar a Juan De la Riva que los bocetos saldrían “de mas vizarro gracioso gusto”⁶². A principios de junio éste informaba a Carvajal que Antonio había concluido los bocetos que había hecho en casa de Corrado. Enviaría los originales para que los viera el ministro, comenzaba a sacar las copias y haría los estudios por partes de la obra⁶³.

Pese a que estos segundos bocetos fueron ejecutados bajo la dirección de Giaquinto, Carvajal quiso contar de nuevo con la opinión de Preciado de la Vega y Francisco Vergara. El 26 de junio de 1752 De la Riva le informaba que ambos maestros aseguraban que los bocetos eran de bella invención, y que para que la pintura se colocara en su sitio con la menor mutación, además de estudiar en Roma las principales figuras, era también deseable que se hiciesen en esa ciudad los cartones que corregiría el propio Giaquinto y que verían otros profesores. Proponían trasladar la idea de los bosquejos a papel del mismo tamaño del sitio, tirando la retícula en este soporte con la misma distribución hecha en aquellos, que dividido en varias partes llamaban cartones. Estos eran la guía de la obra, pues se ponían en el sitio que se debía pintar sobre la cal fresca para aplicar con prontitud los colores. Los cartones constituían, pues, la esencia del fresco, por lo que se debía poner en ellos todo el cuidado del dibujo, atendiendo a las proporciones, las figuras y los efectos ópticos, con especial atención a la perspectiva. Si los cartones se realizaban con el cuidado debido y contaban con la aprobación de buenos profesores y bajo la dirección del maestro, la obra final no podía dejar de salir bien, pues los defectos estarían corregidos en ellos, debiendo solo poner en ejecución los colores según la idea del maestro en los primeros bocetos. Manifestaban que Giaquinto era de la misma opinión, “que no la dice con abertura, ni derechamente a Velázquez”, por conocer el gran deseo que su discípulo tenía en partir, como porque no se le ocultaba, ni a los demás que lo trataban, su sobrada satisfacción, y la mortificación que sentiría en la dilación de su marcha, pues la de haber hecho los segundos bocetos le había parecido mucha, y porque de ejecutarse en Roma los cartones, le ocuparía mucho tiempo. De la Riva terminaba diciendo que ni Preciado ni Francisco Vergara deseaban que su dictamen llegara a oídos de González Velázquez, y que, si Carvajal diese alguna orden, el interesado no pensara que se había propuesto nada desde Roma⁶⁴.

Esta reveladora carta pone de manifiesto que Antonio debía tener un cierto grado de confianza en sí mismo, y que estaba deseoso de volver a España, por lo que no aceptaría

⁶¹ AGS. Estado, leg. 4.979. Roma, 30-III-1752 carta de González Velázquez a Carvajal. URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Corrado...”, p. 37, y *Relaciones...*, p. 94, nota 83.

⁶² AGS. Estado, leg. 4.979. Roma, 11-V-1752 carta de Juan de la Riva a Carvajal. URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Relaciones...*, p. 94, nota 83.

⁶³ AGS. Estado, leg. 4.979. Roma, 8-6-1752 carta de De la Riva a Carvajal y minuta de contestación de éste al margen. A finales de ese mes los bocetos todavía no le habían llegado al protector.

⁶⁴ AGS. Estado, leg. 4.979. Roma, 26-6-1752 carta de Juan de la Riva a Carvajal.

de buen grado la proposición de realizar los cartones de la cúpula zaragozana en Roma. El 28 de junio González Velázquez escribía a Carvajal informándole que enviaba en ese correo los nuevos esbozos realizados en casa de Giaquinto bajo su dirección y aprobación. Uno de ellos era pequeño y estaba adornado de ángeles con palmas y lirios que debían ornamentar el cupulino, y aunque en un esbozo iba el Padre y el Hijo, esta representación debía quedar en el ornato de la cúpula. Enviaba también otro pequeño con el Espíritu Santo, que se pondría al final del cupulino, porque así lo había querido su maestro. Se había hecho todo con las medidas más exactas que le habían enviado. Asimismo, manifestaba que había escrito a Aróstegui pidiéndole que informara a Carvajal de que la calidad de géneros y colores de Roma era mejor que la de Madrid, habiendo allí muchos que en España no se encontraban, por lo que pedía una ayuda de costa para adquirirlos a cuenta del producto de la obra. Carvajal le contestaba el 31 de julio acusando recibo de los esbozos, de los que quedaba muy contento, y autorizando la ayuda de costa solicitada⁶⁵.

De la Riva remitió el 29 de junio al ministro la opinión de los profesores y la carta de Antonio con los segundos bocetos, de los que decía que veía la diferencia que había con los primeros enviados y lo útil que había sido la dirección de Giaquinto, quien había contribuido con gran aplicación a su invención. Carvajal acusó su recibo el 31 de julio, corroborando esa diferencia señalada por el remitente. Señalaba que no era preciso lo que decía el papel adjunto -en alusión a la opinión de Preciado y Francisco Vergara de que se ejecutaran los cartones en Roma-, e informaba que los del cabildo le instaban para que Antonio regresara sin dilación. En carta adjunta dirigida a éste, le daba orden de volver a España, disponiendo que se le diera la misma ayuda de costa que a José de Hermosilla para su viaje, y que se le adelantara el dinero si el pintor quisiera comprar algunos colores⁶⁶.

En esos días Giaquinto debió escribir por su cuenta a Carvajal dándole su parecer de cómo debía Antonio ejecutar las pinturas de este encargo. A mediados de julio Juan de la Riva manifestaba al ministro que el maestro le agradecía lo que ordenaba que se le dijera a su discípulo para ejecutar lo insinuado en los bocetos, pues lo necesitaba⁶⁷. Y a principios del mes siguiente volvía a escribirle informándole que quedaba enterado de que debía dar 3.000 reales de vellón a González Velázquez de ayuda de costa para su viaje previsto en los primeros días de septiembre, y que éste ya había tomado 100 escudos para invertirlos en colores, telas y pinceles, pues en Roma eran de mejor calidad y precio. El remitente quedaba satisfecho en oír que Carvajal había encontrado los nuevos bocetos de mejor gusto, y confesaba “que hubo por parte de Corrado algo mas que dirección y consejo”, manifestando sobre el deseo del cabildo de adelanto de la obra, que se lograría “si arriba con salud el citado Velázquez,

⁶⁵ AGS. Estado, leg. 4.979. Roma, 28-VI-1752 carta de Antonio González Velázquez a Carvajal y minuta de respuesta al margen de 31-VII-1752.

⁶⁶ AGS. Estado, leg. 4.979. Roma, 29-VI-1752 carta de Juan de la Riva a Carvajal y minuta de contestación de éste al margen.

⁶⁷ AGS. Estado, leg. 4.979. Roma, 13-VII-1752 carta de Juan de la Riva a Carvajal.

pues tiene facilidad y prontitud no se si más de la que pidan obras de tanta magnitud..."⁶⁸. Atento al desarrollo de la obra, Carvajal recordaba a Giaquinto en su viaje a España que a su paso por Zaragoza no dejara de ver la obra de su discípulo, precisándole que si viera algo que corregir, no dudara en hacerlo con su autoridad de maestro y con la del propio ministro⁶⁹.

Según la documentación manejada, pues, se hicieron inicialmente unos borrornos o primeras ideas antes de conocer las medidas de la cúpula y sin la supervisión de Giaquinto que se enviaron a Madrid en febrero de 1752 para someterlas al examen de Carvajal; y a finales de junio, se remitieron unos segundos bocetos ya a partir de las medidas de la cúpula y contando con la dirección y colaboración del maestro. Antes de su envío, se hicieron unas copias.

El boceto de *La construcción de la Santa Capilla* que Antonio envió a Carvajal en febrero de 1752 antes de conocer las medidas de la cúpula se conserva en el Museo Goya. Colección Ibercaja-Museo Camón Aznar [ILUSTRACIÓN 6]. Di Caro sugiere que esta tela podría haber sido pintada por otra mano distinta a la de los dos bocetos del Museo Pilarista, conclusión a la que llega a partir de un análisis comparativo del cromatismo de las tres pinturas⁷⁰. La versión definitiva de la construcción de la Santa Capilla en nada se parece a la de este borrón; únicamente el andamiaje y el picapedrero situado en primer plano en el extremo izquierdo se mantienen en el fresco del Pilar, aunque variando la posición de sus piernas.

Las dos parejas de bocetos de esta media naranja que se conocen han generado razonamientos dispares. Por un lado, están los que el propio autor donó el 16 de enero de 1754 al término de su trabajo a la Sacristía de la Virgen, actualmente conservados en la Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar⁷¹ [ILUSTRACIONES 7 y 8]. Y por otro, la pareja que en 1978 salió subastada en Londres y adquirió un coleccionista catalán. Se ha venido barajando la autoría de estas parejas entre Giaquinto y su discípulo con argumentos que ofrecen una credibilidad relativa, pues muchos de ellos se basan en un estilo y técnica difícil de discernir, de manera que no se han podido mantener los criterios de atribución con cierta rigidez sin el análisis radiográfico y de pigmentación de los dos pares de bocetos que reclamaba Gállego.

Tradicionalmente se mantuvo la paternidad de González Velázquez de los bocetos de la Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Aunque están firmados y fechados en 1752, para Longhi reflejan la ejecución directa del propio Giaquinto, opinión mantenida

⁶⁸ AGS. Estado, leg. 4.979. Roma, 4-VIII-1752 carta de Juan de la Riva a Carvajal. URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Relaciones...*, p. 94, nota 83.

⁶⁹ AGS. Estado, leg. 4.979. Aranjuez, 15-V-1753 carta de Carvajal a Corrado Giaquinto.

⁷⁰ DI CARO, Tiziana, *Antonio...*, cap. III, p. 35. Las medidas del óleo son: 47 x 63 cm.

⁷¹ DOMINGO PÉREZ, Tomás, "Apuntes...", p. 37. Agradecemos a don Ignacio Sebastián Ruiz Hernández, Canónigo Director del Patrimonio Histórico de las Catedrales de Zaragoza, el habernos facilitado las fotografías de los dos bocetos de la Basílica del Pilar.

por Milicua⁷², mientras que Buendía, Ansón Navarro y Arnaiz sostienen que es obra de su discípulo, tomando como referencia los modelos del italiano⁷³. Entre ambas opiniones hay una vía intermedia mantenida por Rius Oliva, que opina que la contribución de Giaquinto fue más allá de su asesoramiento, interviniendo él mismo en ellas sobre lo realizado por su alumno⁷⁴. También Gállego comparte la opinión de Morales y Marín de que no debe dudarse de la atribución al madrileño, aunque es admisible que, en su asesoramiento, éste les diera algunos toques finales⁷⁵. Resulta razonable pensar que esta pareja donada por Antonio al cabildo zaragozano corresponda a la que se envió a Carvajal en junio de 1752 ejecutada bajo la dirección y corrección de su maestro, pues fue la versión oficial definitiva aprobada, a partir de la cual se hizo una copia de calidad que el pintor se trajo a Madrid y conservaba en 1756.

La segunda pareja de pinturas fue subastada en Londres en 1978 y fue adquirida por un coleccionista de Barcelona. No difiere en esencia de las del Cabildo de Zaragoza y su calidad es notable⁷⁶. Buendía al conocerlas no descartó la paternidad de Giaquinto, aunque tampoco la afirmó esperando que su limpieza despejara la incógnita⁷⁷. Sin embargo, tras un detallado examen, Morales y Marín sostuvo la atribución indiscutible de ambos lienzos a González Velázquez⁷⁸. En el catálogo de la exposición *Goya joven* celebrada en 1986 en el Museo Camón Aznar de Zaragoza se reprodujeron estos bocetos, retomando Buendía el problema de su paternidad y manteniendo una participación importante de Giaquinto⁷⁹. Un año después, Gállego intentó razonar este baile de paternidad y explicar el por qué de dos versiones de bocetos de dimensiones parecidas, bastante terminados y sin variedad

⁷² LONGHI, Roberto, "Il Goya...", p. 36. Sus medidas son de 75 x 174 cm.

⁷³ BUENDÍA, José Rogelio, "La influencia de Corrado Giaquinto en Goya y su entorno", en *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, 1978. vol. II, pp. 31, 34-35; ANSÓN NAVARRO, Arturo, "Estudio artístico", en *La Cúpula de González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar. Restauración 1998*, Zaragoza, Diputación General de Aragón; Ministerio de Educación y Cultura, 1998, p. 53; ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, pp. 26-27.

⁷⁴ RIUS OLIVA, Santiago, *Los hermanos...*, p. 48.

⁷⁵ GÁLLEGO, Julián y DOMINGO PÉREZ, Tomás, *Los bocetos y las pinturas murales del Pilar*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1987, p. 86.

⁷⁶ Se trata de dos óleos sobre lienzo que miden 73 x 170 cm. Aparecen reproducidos en la obra de CAMÓN AZNAR, José, *Francisco de Goya, Tomo I: 1746-1784*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980, p. 195.

⁷⁷ BUENDÍA, José Rogelio, "La influencia...", p. 35.

⁷⁸ MORALES Y MARÍN, José Luis, "González Velázquez y los Bayeu", en *El Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984, p. 291.

⁷⁹ BUENDÍA, José Rogelio, "Introducción", en *Goya joven (1746-1776) y su entorno*, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 1986, pp. 112-114. Navarrete Prieto sigue el parecer de Buendía cuando alude a estos bocetos de Barcelona como si fueran de Giaquinto en su estudio en torno al relieve de José Arias ganador del primer premio de la segunda clase de escultura en 1766 y a las relaciones de dos de sus figuras con una de González Velázquez y otra de Goya. NAVARRETE PRIETO, Benito, "El Anibal de Goya y el modelo de José Arias", en *Archivo Español de Arte*, 265, 1994, p. 89.

iconográfica entre ellos. Reconocía que la calidad pictórica de los de Barcelona parecía superior a los que Antonio dejó en El Pilar, dejando abierta la problemática a la espera de un examen en profundidad de los cuadros⁸⁰. Por su parte, Mangiante los viene considerando autógrafos del italiano, idea que mantiene Di Caro, aun cuando esta última recoge sólo la existencia de uno de ellos –el de la *Venida de la Virgen del Pilar*–⁸¹. Sin embargo, Ansóñ Navarro no cree que sean de Giaquinto, sino que piensa que son copias hechas a partir de los bocetos de González Velázquez⁸². En lo tocante a su procedencia, de tratarse los bocetos de Zaragoza de la versión definitiva enviada al ministro en junio de 1752, habría que asociar esta pareja de Barcelona a la recogida en el capital e inventario que la segunda mujer de Antonio otorgó en su favor en abril de 1756 poco antes de celebrarse el matrimonio. Entre los bienes figuran “dos pinturas iguales historiadas de la Venida de la Virgen del Pilar de dos varas escasas de largo y tres cuartas poco mas de alto con marcos dorados a dos mill reales cada una valen ambas quatro mill reales” 63 x 167 cm.⁸³. Las dimensiones son ligeramente más reducidas que las de los bocetos zaragozanos, que miden 75 x 174, y se aproximan a las de esta segunda pareja, que son de 73 x 170, aunque hay que tener en cuenta la mención de los marcos que tenían. No debieron conservarse durante mucho tiempo en manos de la familia González Velázquez, ya que no figuran en los inventarios de bienes y cartas de pago y recibo de dote de ninguno de los hijos de Antonio al celebrar sus matrimonios⁸⁴.

Todavía hay una tercera pareja de bocetos asociada a este encargo. Su calidad es inferior y se encuentran en paradero desconocido. En el inventario de bienes de Isidro González Velázquez redactado en 1831 con añadidos de 1836, se recogen “Dos bocetos al óleo, que representan la cúpula nueva de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, pintados por don Antonio González Velázquez (se hallan en la pieza del baño), a 500 reales. [Hacen] 1.000”⁸⁵. Podría pensarse que fueron uno de los varios estudios que Carvajal previno a Antonio que

⁸⁰ GÁLLEGO, Julián, y DOMINGO PÉREZ, Tomás, *Los bocetos...*, pp. 87-88.

⁸¹ MANGIANTE, Paolo, *Goya e l'Italia*, Roma, Palombi, 1992, pp. 18-19; DI CARO, Tiziana, *Antonio...*, cap. III, p. 36.

⁸² ANSÓN NAVARRO, Arturo, “Estudio...”, p. 53.

⁸³ AHPM, protocolo 17.372, f. 308-314. 8-IV-1756. Madrid, capital e inventario de Manuela Tolosa y Aviñón en favor de Antonio González Velázquez. Transcrita en CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, *Los hermanos...*, tomo III, pp. 263-269, doc. 42.

⁸⁴ El boceto de esta pareja que representa *La construcción de la Santa Capilla* se expuso en el stand de Manuel Barbié de la Feria de Arte y Antigüedades *Artemanía*, celebrada en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid en la primera semana de abril de 2000. Es obra de pincelada suelta, está bastante concluida y bien realizada, siguiendo fielmente el esquema compositivo del conservado en Zaragoza. Según informó entonces el hijo de este galerista, la otra pintura de esta pareja había sido vendido por varios millones de pesetas como de Giaquinto, atribución mantenida hasta el final, según se nos informó, por Milicua. Desconocemos su paradero actual.

⁸⁵ NÚÑEZ VERNIS, Berta, *El pintor Zacarías González Velázquez (1763-1834). Aproximación al estudio de su vida y obra*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1997, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000, p. 401, doc. 152.

hiciera una vez recibidas las medidas de la cúpula y que éste ejecutó en abril de 1752. Pero al margen de su baja valoración, resulta inexplicable que estas pinturas más mediocres no figuren en el inventario de los bienes que tenía Antonio en 1756 al casarse por segunda vez, y aparezcan sin embargo entre las pertenencias de su hijo Isidro casi ochenta años después de la conclusión de los frescos de la cúpula. Tampoco es descartable que fueran dos copias de las que Antonio se trajo de Roma -bien de su hijo Zacarías o de algún discípulo-, y que el redactor del documento del inventario de Isidro se hubiera equivocado atribuyendo los óleos a Antonio, que en este caso sería sólo el inventor de la composición.

Además de los dos bocetos que dejó Antonio en enero de 1754 a la Sacristía de la Virgen, regaló también el del cupulín de la media naranja, que representa al *Espíritu Santo* en un óvalo rodeado de querubines que responden plenamente a los modelos de su maestro.

Es sabido que muchas de las referencias iconográficas de estos bocetos fueron tomadas directamente de la obra de Giaquinto, y su repercusión es tan evidente que con frecuencia ni siquiera interpretó los modelos, sino que los pintó con bastante fidelidad. En la publicación editada con motivo de la última restauración de la cúpula, Anson Navarro hizo un detallado estudio de los bocetos y los frescos del Pilar, analizando esas referencias claramente apreciables en la producción de Giaquinto, a las que agregamos algunas más en nuestra tesis doctoral⁸⁶. Este autor señalaba la estrechísima dependencia que guardan los bocetos de González Velázquez del Cabildo de Zaragoza con los que pintó su maestro para la cúpula de la capilla de Santa María del Popolo de la catedral de Cesena conservados en el Museo de Capodimonte de Nápoles. Éstos están fechados en 1749, y el fresco de la cúpula se data entre 1750 y la primavera de 1752. Anson Navarro llegó a la convicción de que González Velázquez ayudó a su maestro en la cúpula de Cesena. Aunque no hay testimonio documental de ello, la hipótesis es razonable, en base a esas concomitancias tan fuertes, máxime si tenemos en cuenta la atribución que se ha hecho a González Velázquez de una pareja de bocetos que reproduce la que hizo Giaquinto para esa cúpula conservada en el mencionado museo napolitano, subastada en 1989 por Edmund Peel como de nuestro artista⁸⁷, e identificada también como de su mano dos lustros después por Arnaiz⁸⁸.

Entre las obras asociadas a este conjunto pictórico señalaremos el lienzo titulado *La Virgen del Pilar* del Art Institute de Chicago que se atribuyó a Antonio González Velázquez en la exposición organizada en 1982 en el Meadows Museum de Dallas⁸⁹. Es pintura de sabor muy giaquintesco, y por ende velazqueño, con aspectos que nos hacen recelar de su atribución. Existe también otro lienzo de la *Construcción de la Santa Capilla* perteneciente a una

⁸⁶ ANSÓN NAVARRO, Arturo, "Estudio...", pp. 47-69. CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, *Los hermanos...*, tomo II, pp. 209-220.

⁸⁷ EQUIPO ANTIQVARIA, *Guía de precios*, 1990, p. 190.

⁸⁸ ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, p. 87, nº 17.

⁸⁹ SULLIVAN, Edward J., *Goya and the art of his time*, Dallas, Texas, Meadows Museum, Southern Methodist University, 1982-83, p. 88, I.25.

colección privada que sigue con fidelidad el esquema compositivo de González Velázquez y que Morales y Marín atribuyó nada menos que a Goya⁹⁰.

Otras obras

Nos consta que durante su estancia en Roma realizó un gran número de “cuadritos, esbozos, copias y otros estudios”, como informaba a su protector a principios de febrero de 1752 con el ánimo de que le permitiese dirigirlos en cajones bajo su nombre a Barcelona, eludiendo el gasto de los derechos de entrada⁹¹.

En la distribución de los premios de la Academia de 1796 se dice que Antonio dejó obras de su mano en la iglesia de Santiago de los Españoles⁹², dato que creemos erróneo, pues en ninguno de los memoriales del pintor se hace alusión a ello, además de no haber encontrado una sola fuente documental que lo confirme.

La primera obra de caballete de su mano de la que tenemos constancia representaba el nuevo Palacio Real de Madrid y fue remitida por Clemente de Aróstegui al cardenal Valenti en enero de 1749⁹³.

Dice Ceán Bermúdez en su *Diccionario* que Antonio pintó *La unción de David* [ILUSTRACIÓN 9] en 1749, dato seguramente tomado del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁹⁴. Arnaiz lo interpretó como el año de recepción en la institución⁹⁵. La pintura debió llegar a Madrid en noviembre de 1750, cuando una real orden del 22 de dicho mes y año dispuso que las obras de los pensionados se sometieran a examen⁹⁶.

⁹⁰ MORALES Y MARÍN, José Luis, *Goya: A catalogue of his paintings*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1997, p. 362, inv. n.º 530. Las medidas que da este autor son de 79 x 108 cm, y lo fecha entre 1765 y 1769.

⁹¹ AGS. Estado, leg. 4.979. Roma, 2-II-1752 carta de González Velázquez a Carvajal. URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Corrado...”, p. 36, y *Relaciones...*, p. 67.

⁹² *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 13 de julio de 1796*, Madrid, imprenta de la viuda de Ibarra, p. 38.

⁹³ AGS, Estado, leg. 4.949. Roma, 23-1-1749 carta de Clemente de Aróstegui a Carvajal. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, “La Plaza de la Armería del Palacio Real de Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, 183, 1973, p. 352; PLAZA SANTIAGO, F.J., *El Palacio Real nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pp. 45-46; URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Pintores...”, p. 380, y *Relaciones...*, p. 176.

⁹⁴ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800, p. 223; ASF, leg. CF-1/1. *Inventario de los bienes y alajas que existen en la Academia realizado en noviembre de 1758 a cargo de su conserje, Juan Moreno y Sánchez*; y ASF, leg. CF-1/2. *Inventario de las pinturas de la Academia* –probable borrador del que se hizo en 1804–.

⁹⁵ ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, p. 84, n.º 9.

⁹⁶ ASF, leg. 61-2/5.

La obra sintetiza por un lado las enseñanzas recibidas en el taller de Giaquinto, pero por otro refleja la asimilación de los modelos clásicos del Renacimiento y Barroco romano, sin olvidar ciertas reminiscencias de la Antigüedad. La Academia siempre tuvo esta pintura en gran estima y fue elogiada públicamente como obra de singular mérito⁹⁷.

En agosto de 1751 Antonio envió a Carvajal un cuadro que acababa de concluir. Antes de enrollarlo para encajonarlo, quiso que lo viera su maestro por si consideraba que había que retocar algo. Giaquinto debió darle el visto bueno, pues De la Riva dispuso el envío a Madrid del cajoncito en el que González Velázquez había acomodado el cuadro. Carvajal recibió la pintura parcialmente mojada; aun así, quedó muy satisfecho de ella y dispuso que se le librasen 100 escudos⁹⁸. El 6 de enero de 1752 nuestro pintor remitió de nuevo al ministro un cuadrito de devoción que le dedicaba y en el que había invertido las vacaciones, como testimonio de su aplicación y en agradecimiento a su apoyo, pues le acababa de informar de su decisión de que pasase en breve a Zaragoza para pintar la cúpula del Pilar. Carvajal acusó recibo de la cajita con el cuadro expresando que le había encantado, destacando su colorido y la variedad de aptitudes⁹⁹.

Hay tres pinturas que representan escenas de Vulcano en las que aparece una academia trasmutada en el dios del fuego en primer plano y ante un paisaje. Arnaiz consideró que formaban parte de una serie, pero la diferencia de tamaño de dos de ellas con respecto a la tercera nos conduce a refutar esta idea, si bien las dos primeras pudieron formar pareja. Una de ellas es *La fragua de Vulcano*¹⁰⁰. La idea de situar un personaje desnudo y sentado en primer plano ya la había utilizado Giaquinto en la serie mitológica de los doce lienzos de la colección De Luca de Molfetta, pintados en la década de los treinta¹⁰¹. La serenidad

⁹⁷ *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor y repartidos por la Real Academia de San Fernando a los discípulos de las Tres Nobles Artes Pintura, Escultura y Arquitectura en la junta general celebrada en 23 de diciembre de 1753*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1754, p. 61; y ASF, leg. 41-1/1. 25-XII-1765 oficio dirigido a Antonio González Velázquez comunicándole su nombramiento de director de pintura de la Academia, recogido por ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, pp. 245-246, doc. 34. El propio Antonio hizo alarde de ella en el memorial que en 1791 presentó a Floridablanca al pretender el nombramiento de director general de la Academia (ASF, leg. 9-8/1).

⁹⁸ AGS. Estado, leg. 4.978. URREA FERNÁNDEZ, Jesús, "Pintores...", p. 380, y *Relaciones...*, pp. 176-177.

⁹⁹ AGS. Estado, leg. 4.979. Roma, 6-I-1752 carta de González Velázquez a Carvajal. URREA FERNÁNDEZ, Jesús, "Corrado...", p. 36, y *Relaciones...*, pp. 65-67.

¹⁰⁰ Arnaiz la titula *Vulcano fabricando las armas de Aquiles*. ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, p. 115, nº 75; *De Luca Giordano a Goya: pintura del siglo XVIII en España*, Julià Guillamón (textos), Barcelona, Fundación Francisco Godia, 2010; RAYÓN, Fernando, "La colección de José Antonio de Urbina", en *Ars Magazine*, 18, abril-junio 2013, pp. 120-130. La pintura mide 157 x 80'5 cm. En los años 2000 y 2002 se expuso en el stand de Artur Ramon en las XXIV y XXVI Ferias Internacionales de Arte y Antigüedades (Feriarte) celebradas en Madrid, y fue valorada en 8.500.000 de pesetas. Según nos informaron, el análisis que en su tiempo se había hecho del lienzo indicaba que era romano.

¹⁰¹ Véanse los cuadros de Apolo y Dafne y Venus recibiendo de Vulcano las armas de Eneas en Giaquinto, *Capolavori dalle Corti in Europa*, Milán, Florencia, Charta, 1993, pp. 85 y 87, nº 30 y 34.

y quietud de Vulcano contrasta con la rudeza de los movimientos de los cíclopes de la fragua, que nos evocan a los picapedreros que Antonio representó en la cúpula de la Santa Capilla del Pilar. Se ha venido datando hacia 1752, siguiendo sin duda el año señalado por Milicua en el catálogo de la exposición de 1959 *Il settecento a Roma* para el lienzo de *Venus en la fragua de Vulcano*¹⁰². Bassegoda hizo un estudio comparativo entre estas dos pinturas para fundamentar su atribución a Antonio¹⁰³. Este segundo cuadro que representa a Venus se encuentra en la Rhode Island School of Design de Providence. Nos muestra igualmente a Vulcano en primer plano despojado de toda gloria, en una postura que recuerda bastante al del óleo anterior, sólo que a la inversa. El tercero de estos óleos es un boceto que representa a *Vulcano ante su palacio*¹⁰⁴. Como los anteriores, parece reproducir una academia. Y de nuevo acudimos a uno de los doce cuadros mitológicos de la colección De Luca de Molfetta que pintó Giaquinto y que representa a *Venus recibiendo de Vulcano las armas de Eneas*. Arnaiz sólo indica que pertenece a una colección particular, sin que conozcamos su localización actual¹⁰⁵.

Concluimos este estudio con la presentación de una pintura inédita de González Velázquez de colección particular muy identificativa de su estilo. Representa *Las Cuatro Estaciones* y sintetiza la enseñanza recibida durante sus años de formación romana [ILUSTRACIÓN 10]. El lienzo no está firmado ni fechado, pero sus características nos permiten situarlo en los primeros años de su regreso a Madrid tras la ejecución de las pinturas del Pilar de Zaragoza. La perceptible influencia de Giaquinto en las figuras y en la gama de colores empleados se adapta ya a una sensibilidad propia de nuestro pintor. También el paisaje en el que inserta las alegorías con esa arquitectura de evocación romana bajo un celaje de densas nubes blancas evoca ya una impronta de carácter más personal¹⁰⁶.

¹⁰² *Il Settecento...*, nº 271. En el catálogo figuran las medidas de 125 x 93 cm, mientras que Rius Oliva da las de 43 x 35, que son probablemente erróneas, y seguramente de aquí las tomó Arnaiz.

¹⁰³ BASSEGODA, Bonaventura, "La fragua de Vulcano", en *Pinturas del Rococó, 1690-1840. De Luca Giordano a Vicente López*, Barcelona, Artur Ramon Anticuari, 1998-1999, pp. 34-37. A pesar de la diferencia de tamaño de ambas obras, también sugiere su pertenencia a una misma serie, proponiendo como destino una estancia de un palacio nobiliario o bien que fueran modelos para tapices.

¹⁰⁴ ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, p. 116, nº 77. La obra mide 48 x 32 cm. Sabemos que esta *Figura mitológica* como se le llamó, estuvo en 1959 en comercio en Barcelona (Archivo Mas de Barcelona, G-69633). Actualmente se conserva en colección particular.

¹⁰⁵ ARNAIZ, José Manuel, *Antonio...*, p. 116, nº 77.

¹⁰⁶ La pintura mide 152 x 124 cm.



1. *El sacrificio de Isaac*. 1746. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid © Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando



2. *Escenas de la vida de Abraham y Sara*. 1748-1749. Cúpula de la iglesia de la Santissima Trinità degli Spagnoli, Colegio PP. Dominicos Españoles, Roma © Maurizio Mastrofini



3. *El Buen Pastor*. 1750. Iglesia de la Santissima Trinità degli Spagnoli, Colegio PP. Dominicos Españoles, Roma © Maurizio Mastrofini



4. *Inocencio III reconociendo la orden trinitaria*. 1750-1751. Iglesia de la Santissima Trinità degli Spagnoli, Colegio PP. Dominicos Españoles, Roma © Maurizio Mastrofini



5. Santos fundadores de la orden trinitaria. 1750-1751. Iglesia de la Santissima Trinità degli Spagnoli, Colegio PP. Dominicos Españoles, Roma © Maurizio Mastrofini



6. Construcción de la primitiva Santa Capilla del Pilar. 1752. Museo Goya. Colección Ibercaja-Museo Camón Aznar, Zaragoza © Museo Goya. Colección Ibercaja-Museo Camón Aznar



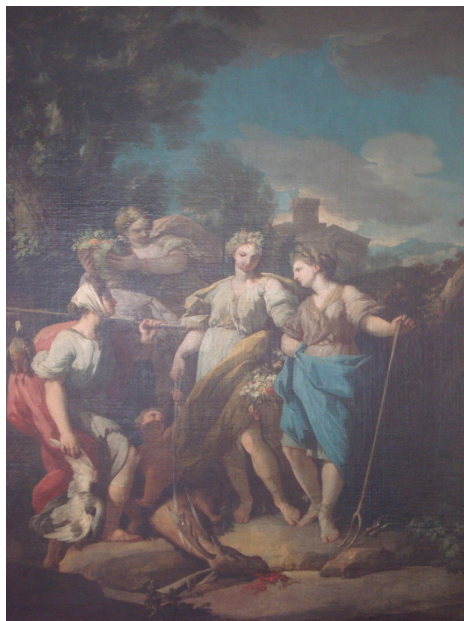
7. *La aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*. 1752. Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar © Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar



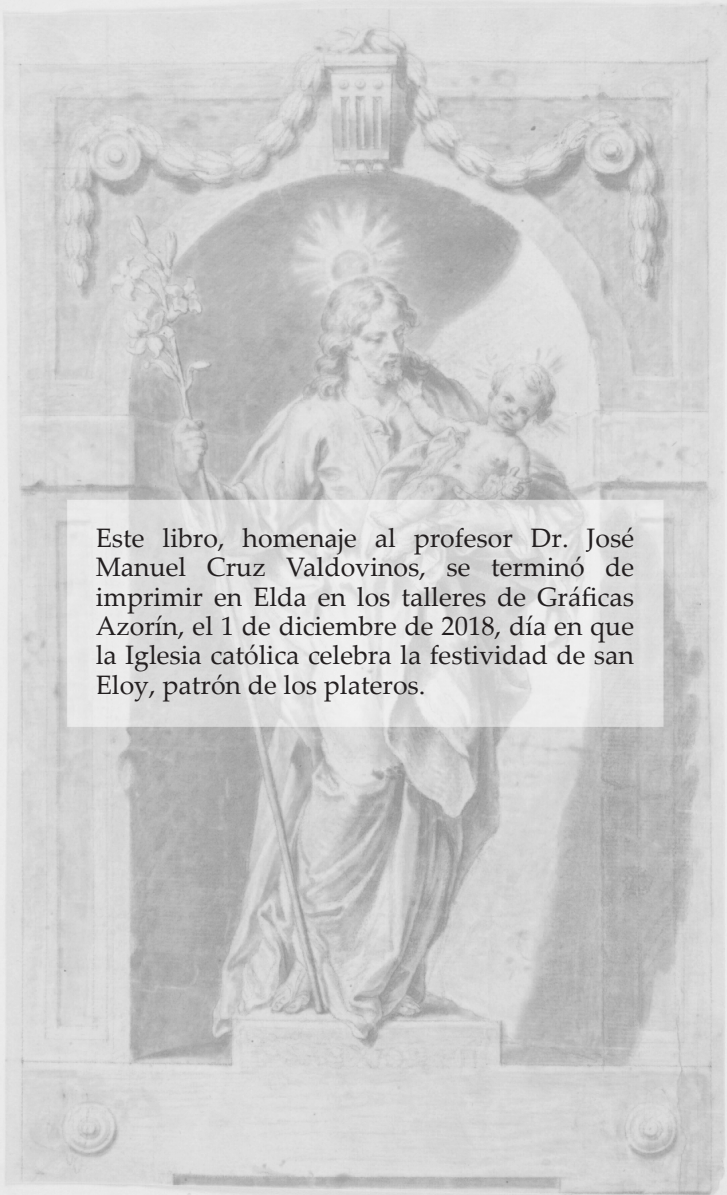
8. *La construcción de la Santa Capilla*. 1752. Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar © Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar



9. *La unción de David*. 1750. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid © Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid



10. *Alegoría de las Cuatro Estaciones*. Colección particular © Ana Bergamín



Este libro, homenaje al profesor Dr. José Manuel Cruz Valdovinos, se terminó de imprimir en Elda en los talleres de Gráficas Azorín, el 1 de diciembre de 2018, día en que la Iglesia católica celebra la festividad de san Eloy, patrón de los plateros.

Se terminó en Elda en los talleres de Gráficas Azorín, el 1 de diciembre de 2018, día en que la Iglesia católica celebra la festividad de san Eloy, patrón de los plateros.